Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XI

N. 105 | Maggio 2022 | ISSN 2431 - 6739

"1° Maggio Proletario" (2022) Détournement di Massimo Pellegrinotti

diaridicineclub@gmail.com

Ugo & Vittorio. Ricordo di una coppia storica, nel centenario della nascita

Nino Genovese

Come per i vini, nella cui produzione ad annate eccezionali se ne alternano altre meno buone, anche il cinema italiano, nel corso del tempo, ha annoverato la presenza di attori formidabili, che hanno rivelato caratteristiche somatiche e capacità artistiche e recitative tali da farli entrare nell'immaginario collettivo della gente, con film destinati a "rimanere"!...

Ci riferiamo, per esempio, ai due decenni Sessanta e Settanta, in cui – pur avendo esordito negli anni precedenti – emergono attori come Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Nino Manfredi, Monica Vitti, Claudia Cardinale, Mariangela Melato, Stefano Satta Flores, Ugo Tognazzi, Vittorio Gassman...

Di questi ultimi due ricorre quest'anno il centenario della nascita, dal momento che sono nati entrambi nel 1922, a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro.

Ugo, infatti, è nato il 23 marzo di quell'anno, a Cremona (ed è morto a Roma il 27 ottobre 1990, all'età di soli 68 anni); Vittorio il 1° settembre, a Genova (ed è morto a Roma, il 29 giugno 2000, all'età di 77 anni).

Grandi attori e personalità di spicco, entrambi attivi anche in ambito teatrale, sceneggiatori, registi, interpreti di una marea di film; per citare solo quelli per il cinema, sono 149 i film interpretati da Tognazzi, 120 quelli di Gassman.

Tognazzi esordisce nel cinema con *I Cadetti di Guascogna* di Mario Mattòli, risalente al 1950; l'ultimo è il misconosciuto film "storico", co-prodotto da Unione Sovietica, Spagna, Italia, Marocco, risalente al 1990, dal titolo *La Battaglia dei tre tamburi di fuoco* di Souheil Ben Barka e Uchkun Nazarov. Nel 1951 vi è il sodalizio con Raimondo Vianello, con cui forma una coppia comica che, dal 1954 al 1959, lavora per la Rai nella famosa trasmissione comica *Un due tre*, che, per la sua carica altamente "trasgressiva" (per quei tempi), alla fine subisce gli strali di una censura gretta e meschina (specialmente quella televisiva) e viene chiusa; ma i due lavorano insieme anche in diversi film comici (in genere, di carattere parodistico); la svolta per Tognazzi è rappresentata da *Il Federale* (1961) di Luciano Salce, che dà l'avvio a una serie di film di notevole livello e impegno.

Come regista, dirige *Il mantenuto* (1961), *Il fischio al naso* (1967), *Sissignore* (1968), *Cattivi pensieri* (1976), *I viaggiatori della sera* (1979).

Vittorio Gassman incomincia a lavorare in teatro; l'esordio nel cinema avviene con il film perduto *Incontro con Laura* di Carlo Alberto Felice, risalente al 1945; ma il primo, grande successo è *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, cui seguono tantissimi altri film, molti dei quali fanno davvero parte della storia del cinema; citiamo solo *I soliti ignoti*, *La grande guerra*, *Il mattatore*, *Il sorpasso*, *Il gaucho*, *L'armata Brancaleone*, *Profumo di donna*, *C'eravamo tanto amati*, *Due pezzi di pane*, ecc.; ultimo film *La Bomba* di Giulio Base, del 1999. Come regista ha diretto *Kean - Genio e sregolatezza* e *Senza famiglia, nullatenenti cercano affetto*; ha co-diretto *L'alibi* e *Di padre in figlio*.

E sette sono i film interpretati insieme da Gassman e Tognazzi.

Il primo, dal quale nasce anche la loro fortissima amicizia, è *La marcia su Roma* (1962) di Dino Risi, feroce satira dell'avvento del fascismo, incentrato su due poveracci che partecipano alla famosa spedizione. Il film è diretto da Dino Risi, con cui i due interpretano subito dopo, nel 1963, *I Mostri*, che è considerato uno dei film ad episodi più belli della storia del cinema italiano, che - dopo *I Soliti Ignoti* - dà la stura, per così dire, al filone della "commedia all'italiana", di cui proprio Tognazzi e Gassman sono i principali rappresentanti; notevole, poi, sempre di Risi, *In nome del popolo italiano* (1971), seguito da *Telefoni bianchi* (1976). Dopo aver interpretato *Le piacevoli notti* (1966) di Armando Crispino e Luciano Lucignani, i due interpretano con Ettore Scola l'episodio *Hostaria* del film *I Nuovi Mostri*, incentrato su una formidabile, esilarante e memorabile lite nella cucina di una trattoria; e sempre con Scola si ritrovano insieme anche nello stupendo *La Terrazza* (1980), malinconico "canto del cigno" della "gloriosa" commedia all'italiana.

Se - come già detto - l'amicizia fra i due grandi attori era nata sul *set* de *La marcia su Roma*, essa, con il volgere del tempo, viene incrementata non solo dalla partecipazione a diversi film, ma anche da una certa frequentazione, che, in qualche caso, significa anche complicità e che supera quella "rivalità" che, qualche volta, fa capolino durante le riprese dei film interpretati insieme.

"La marcia su Roma" (1962) di Dino Risi

"In nome del popolo italiano" (1971) di Dino Risi

"I nuovi mostri" (1977) episodio "Hostaria!" di Ettore Scola

Lo dimostra, ad esempio, il fatto che due dei loro figli, Alessandro Gassman e Gianmarco Tognazzi, praticamente coetanei, sono cresciuti insieme ed anche loro hanno interpretato qualche film in coppia. Lo dimostra il fatto che Vittorio era un *habitué* delle cene che Ugo organizzava, ogni venerdì sera, nella sua villa di Torvajanica (naturalmente preparate dallo stesso Tognazzi, che è sempre stato un maestro in cucina e un buongustaio); e partecipava anche regolarmente a quello che sarebbe poi stato ricordato come il "T:T:T:", vale a dire il "Torneo di Tennis Tognazzi", che l'attore organizzava ogni estate nel campo di tennis fatto costruire nella sua stupenda villa.

Ma c'è anche una certa goliardica complicità, come dimostra un simpatico aneddoto, raccontato nel 2004 in televisione da Paolo Villaggio (e ripreso da Domenico Palattella, nell'approfondito articolo *Le coppie storiche del cinema italiano. Gassman - Tognazzi*, pubblicato sul sito internet *L'Italia del cinema – ladolcevita.blog*); un episodio che potrebbe anche ricordare uno scherzo alla *Amici miei* (film, peraltro, al quale, Tognazzi partecipa; Gassman no).

Trovandosi in Provenza, i tre vanno a mangiare in un ristorante lussuosissimo, dove vengono accolti con tutti gli onori perché Gassman era conosciuto anche per i suoi ruoli internazionali e Tognazzi per aver interpretato da poco *La grande abbuffata*. Dopo aver ordinato un pranzo con i fiocchi, si arriva alla carta dei vini; Gassman ordina uno "Chàteau Laffitte

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Rothschild", vale a dire il *bordeaux* più caro del mondo (si pensi che una bottiglia, negli anni Settanta, costava quattro milioni di lire!!!). Il sommelier fa portare dalla cantina la preziosa bottiglia e – con tutti i crismi – dà inizio a un vero e proprio "rituale", al "cerimoniale" della stappatura; quindi, dopo avere annusato il tappo e dopo aver illuminato la bottiglia con una candela, versa religiosamente il vino a Gassman, per l'assaggio. Gassman annusa, assaggia e, dopo una pausa studiata, ad effetto, esclama: «*Sa di tappo!*». Il sommelier non fa una piega, s'inchina e si fa portare un'altra bottiglia; ma la scena si ripete in maniera identica; Gassman assaggia e ripete: «*Sa di tappo!*». A questo punto, il sommelier, disperato (ricordiamo che si tratta di una bottiglia del costo di quattro milioni!), capisce l'antifona, ma non può fare altro che chiamare il direttore. Mentre Tognazzi è impaurito per le conseguenze che il gesto dell'amico potrebbe comportare, Gassman è distaccato ed impassibile; arriva il direttore, prende il bicchiere, assaggia il vino e, guardando fisso negli occhi Gassman, decreta: «*No! Non sa di tappo!*» e se ne va!...

Negli ultimi anni della loro vita, sia Gassman che Tognazzi soffrivano di depressione, in maniera accentuata e patologica (un altro elemento che li accomuna).

Maria Sole Tognazzi ha raccontato al «Corriere della Sera» che un Natale, pensando che la compagnia reciproca li avrebbe risollevati, invitano nella loro casa di Velletri Vittorio Gassman; i due si chiudono nella camera di Tognazzi e, dopo alcune ore, sono ancora lì; finalmente escono e i familiari, incuriositi, chiedono: «*Ed Allora? Che vi siete detti tutto questo tempo?*». E loro: «*Niente, abbiamo pianto!*».

«*Piangevano per la fine del grande cinema e della loro gioventù*», commenta Maria Sole.

Ed è quello che facciamo anche noi: piangiamo

"I mostri" (1963) film ad episodi di Dino Risi

per la fine di una stupenda stagione del nostro cinema e per la scomparsa di due dei suoi più illustri rappresentanti, di cui, però, rimarranno per sempre i grandi film che li hanno visti indiscussi protagonisti...

Nino Genovese

Sas pakes, sa pake

Natalino Piras

Tramanda Erodoto quanto accadde alle Termopili (480 a.C.) quando Serse manda un soldato a chiedere la resa di Leonida, re di Sparta, città della guerra per antonomasia, e dei suoi 300 valorosi, ultimi difensori della libertà di tutta la Grecia aggredita dall'impero persiano. Dice il legato di Serse, per essere più convincente: «Le nostre frecce saranno tante che oscureranno anche il sole». Risposta sprezzante di Leonida: «Meglio, così combatteremo all'ombra!».

La risposta di Leonida la si sente, noi vediamo il re di Sparta ancora più terribile degli immortali di Serse nel film *300* (2007) di Zac Snyder dall'omonima graphic novel di Frank Miller e Lynn Varley.

In diversi film in costume, più pepla che kolossal, lo stesso episodio delle Termopili segna il prima dell'inizio della battaglia di Maratona (490 a. C.), Milziade, comandante degli ateniesi, come archetipo di Leonida, che non mostra alcuna paura della battaglia davanti al messaggero inviato da Dario, padre di Serse.

È sempre la logica della guerra, mai della pace, a prevalere.

Una volta ho scritto un libro sulle paci, *pakes* in sardo, tra la gente del mio paese, Bitti, e quella del paese vicino, Orune, solennemente giurate, il 5 dicembre 1887, in una chiesetta campestre nell'altipiano di San Giovanni. Quelle paci furono quasi subito violate e la *disamistade*, una delle tante nostre guerre civili per la proprietà delle terre e i pascoli, riprese violenta seminando di morti ammazzati il suo cammino.

Da quella storia delle paci di San Giovanni e della ripresa della spietata e sanguinaria guerra ha ricavato uno dei suoi romanzi più fortunati, *Colombi e sparvieri* (1912), Grazia Deledda. Realtà e finzione sono il riflesso l'una dell'altra. I tipi narrativi sono quelli delle guerre e paci di tutto il mondo, in ogni tempo. I personaggi sono sardi, di Tibi e Oronou soprattutto, ma li troviamo in qualsiasi situazione di conflitto. Né i colombi sono tutti da una parte e gli sparvieri, aquile, astori, avvoltoi e poiane, tutti dall'altra.

Il romanzo è diviso in tre parti. La storia portante è quella di Jorgi Nieddu di Oronou che giace malato in una lurida stanza confinante con la casa di Columba Corbu, un tempo sua fidanzata. Jorgi, accudito da un ragazzo-servo, Pretu, è ridotto in quello stato di immobilità e di abbandono proprio in seguito alla rottura del suo fidanzamento con Columba. Il nonno di questa, Remundu Corbu, un vecchio pastore, sparviero fin dai tempi della gioventù, non sopporta che la nipote cui fa da padre dopo la morte dei genitori, sia legata a uno senza arte né parte, uno studente.

Succede che dalla casa dei Corbu dove vivono il nonno e Columba – Banna la sorella grande è andata via dopo essersi sposata – vengano a mancare dei soldi. La colpa viene fatta ricadere su Jorgi. Per lui è la rovina.

Steso sul letto della sua pena, Jorgi Nieddu è ridotto a un fantasma. Però elabora, insieme al ragazzo-servo Pretu, con il dottore e con prete Defraia, le uniche persone che vengono a trovarlo, il tempo della sua infanzia, la giovinezza da studente a Nuoro, i giorni d'amore con Columba. Poi la caduta. Jorgi è innocente. Non ha rubato lui il denaro che non è mai stato ritrovato. Jorgi sa che Remundu Corbu ha fatto di tutto perché la colpa ricadesse su di lui. Intuisce che continua a essere nei pensieri e nelle ossessioni di Columba. Sa che ora è promessa sposa a un ricco vedovo di Tibi, Zampredu Cannas e lui non può muoversi, non può fare niente, non riesce a sollevarsi dal suo letto di dolore. Lascia che il destino si compia e legge, come lenizione, un libro di «Canzoni serie» dove ci sono anche i salmi dell'Antico Testamento. Jorgi ritrova così una perduta fede e mette questa a confronto con le posizioni atee del medico condotto che viene a trovarlo. Annota tutto su un taccuino che è riuscito a farsi dare scrivendo a penna, attingendo da un calamaio posto sopra il letto. Ripercorre la sua storia e proprio quando sembra che tutto sia stato consumato entra nella vita di Jorgi un'altra donna. È Mariana, la sorella del Commissario. Dapprima la donna è incuriosita dalla triste vicenda di Jorgi. Poi viene mossa da pietà. Andrà via da Oronou ma una volta lontana scriverà a Jorgi.

Il romanzo svolge tutta una serie di trame classiche. Insiste sul tormento dei personaggi che popolano il paese e la campagna di Oronou come topos di guerra civile. Tra i più significativi

segue a pag. successiva

"300" (2007) di Zack Snyder

segue da pag. precedente

personaggi entra in scena il mendicante Dionisi Oro che da elemento marginale si rivelerà poi importante per lo svelamento di alcuni misteri. Poi la maga Martina Appeddu, la serva del dottore, poi Margherita, zia Giuseppa Fiore che coltiva sentimenti di vendetta nei confronti di Remundu Corbu. E altri. Nel taccuino, Jorgi racconta anche la guerra e le paci tra Tibi e Oronou: «Molti individui accusati di delitti che avevano o forse non avevano commesso, vivevano nelle macchie, ma di là impartivano ordini agli abitanti del paese: le due fazioni obbedivano ciecamente ai due capi che appartenevano ancora alle prime due famiglie nemiche: uno di questi capi era zio Remundu Corbu, il nostro vicino di casa, l'altro zio Innassiu Arras, parente di mio padre. Entrambi erano latitanti. Anche mio padre era pastore; aveva sposato, dopo la morte di mia madre, una vedova più vecchia di lui, che però possedeva qualche cosa ed era parente dei Corbu: il matrimonio avvenne al tempo delle paci, concluse tra le due fazioni dopo lunghe trattative e per intromissione delle autorità civili ed ecclesiastiche».

Il ponte sulla Drina (intorno al 1900)

Come un presagio di altre guerre a venire, in altri luoghi di colombi e sparvieri. Tibi e Oronou sono ravvisabili dovunque, anche nella devastata Ucraina di questo maggio che non «è carico di rose e di viole» di una nostra canzone popolare e non reca nessun segno di pace.

Il vescovo delle paci tra Bitti e Orune, per tornare ai nomi veri ispiratori del romanzo deleddiano, fu Salvator Angelo Demartis. Resse la diocesi di Nuoro dal 4 maggio 1867 al 24 giugno del 1902.

Nel romanzo la figura del vescovo è senza nome. Risalta nel banchetto omerico, Omero della guerra di Troia non è qui un nome a caso, seguito al solenne giuramento delle paci di San Giovanni, durato per tre giorni consecutivi. Questa la descrizione del banchetto nella narrazione di Jorgi Nieddu: «Mio padre venne per condurmi al banchetto: mucchi di pane, di formagelle, di focacce, di frutta secche, sopra i sacchi e le bisacce che servivano da tovaglie attiravano i miei sguardi. Mi pareva di sognare, di assistere a un banchetto come quello delle fiabe: c'era di tutto e il vino scorreva dalle botti come l'acqua dalle fontane; il latte si mischiava col miele, interi cinghiali, cataste di pernici, vassoi di legno ricolmi di anguille passavano davanti al vescovo che beveva solo un po' d'acqua e masticava un cardo selvatico». È sempre lo stesso vescovo, nominato Mons. Dettori nel *Giorno del giudizio*" (1977), romanzo postumo di Salvatore Satta, anche lui nuorese come Grazia Deledda. Monsignor Demartis-Dettori proviene dalla mite Gallura e insegna ai nuoresi la buona mensa. Una delle meraviglie fu il pollo disossato e ripieno di leccornie, cucinato dai due fraticelli, fratel Giossanto e fratel Baingio che accompagnavano sempre il vescovo. Così si legge nel romanzo sattiano: «Questi due frati o conversi erano essenzialmente due cuochi. Facevano di tutto, certo, ma tenevano, sopra a tutto gli uffici di bocca, come si diceva al tempo di re, del vescovo, cioè curavano la cucina e la mensa. Mons. Dettori era una persona di illibati costumi, ma conosceva perché l'aveva appreso alla scuola dell'arcivescovo i limiti tra il divino e l'umano: la buona tavola si manteneva dentro quei limiti; non solo, ma li rendeva più sfumati, perché addolciva e conciliava gli animi. Egli sapeva benissimo, quando gli giunse la notizia che il lontano papa si era degnato di provvedere alla diocesi di Nuoro nella sua modesta persona, che sarebbe andato in un luogo inameno, dove non c'erano che poveri, perché i ricchi erano più poveri dei poveri, tra gente dominata dalle passioni, in mezzo a preti riottosi e fanatici, e quindi lontani da Dio. Ma appunto questo contrasto con la sua civile Gallura lo aveva affascinato; e poi, se volete saperlo, ogni sardo, per quanto si ritenga superiore, persino i tronfi sassaresi e gli spagnoleschi cagliaritani, guarda a Nuoro come alla sua seconda patria».

Poi riprenderà la guerra. Sempre più feroce e sanguinaria, una guerra privata come innesco di tante guerre civili che da locali si estendono a globali, guerre mondiali. Come adesso quella nella martoriata Ucraina.

Da una guerra combattuta a fucilate e a ferro freddo, *Colombi e sparvieri* è come se ci informasse di altre guerre dove saranno i gas e le bombe al fosforo a diventare strumenti di morte, di strage, di genocidio. Il romanzo è presago di guerre chimiche, batteriologiche, nucleari, la bomba atomica come programmazione della morte di massa. Come adesso la guerra in Ucraina, infuriante, ingiusta, bestiale, sanguinosa e di fango, fumo e cenere, corpi straziati a mucchi.

Grazia Deledda non è premio Nobel (1926-1927) per caso e il suo romanzo potrebbe essere riflesso in diversi altri dove sono la guerra e la pace a tessere la trama. Da Tolstoi a *Il ponte sulla Drina* del bosniaco Ivo Andrić, anche lui premio Nobel nel 1961.

Il ponte sul fiume Drina collegava la cittadina di Višegrad in Bosnia con il resto del mondo: l'Oriente turco e musulmano con l'Occidente cristiano. È questa la principale dicotomia che agita in profondità e superficie il farsi dell'epopea di un popolo e di una gente dimenticati dalla Storia e che però alla Storia servono per la realizzazione dei suoi fini: non sempre di giustizia e di eguaglianza. A Višegrad, per oltre tre secoli, turchi, serbi ed ebrei hanno vissuto insieme. Un vivere insieme che ha comportato il succedersi di guerre e di pace, di dominio e di accettazione, di dialogo e di scontri e alla fine, durante la prima guerra mondiale, quando il ponte verrà parzialmente distrutto, di «agonia» individuale e collettiva. I risultati di questo continuo trapasso dal buio all'Apocalisse, fuori dal romanzo e dopo l'illusione di una Jugoslavia unificata da Tito, li avemmo tutti sotto gli occhi trent'anni fa, l'orrore della guerra civile in Bosnia. Solo orrore. Come adesso in Ucraina.

Colombi e sparvieri come recupero del passato e come presagio va da Stendhal e le sue guerre napoleoniche, tutte sanguinarie, a Dostevskij che molto materiale hanno dato al cinema. Basti pensare, cinematograficamente parlando e a proposito di una guerra civile anche questa rappresentativa di tutte le altre, la guerra di secessione americana (1861-1865) combattuta sanguinosamente in nome dell'abolizione della schiavitù, quanto siano simili tra di loro due film girati in epoche diverse e che però la stessa guerra narrano: *Via col vento* (*Gone with the Wind*, 1939) di Victor Fleming dall'omonimo romanzo (1936, l'anno di inizio della guerra civile spagnola) di Margareth Mitchell e *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966), western di Sergio Leone.

Romanzi e film che riflettono e sono riflessi in *Colombi e sparvieri* e nel *Ponte sulla Drina*.

A proposito di western e di guerre private come paradigma significativo è *Corvo rosso non avrai il mio scalpo!* (*Jeremiah Johnson*, 1972) di Sidney Pollack.

La guerra, sanguinaria, spietata, tra gli indiani Crow, Corvi, e Jeremiah Johnson che ha deciso di abbandonare la civiltà corrotta per vivere a stretto contatto con una natura selvaggia e ancora incontaminata nasce dalla violazione di un patto non scritto. Costretto dalla sua coscienza di homo eticus a fare da guida a un gruppo guidato da un prete mormone e che deve soccorrere una carovana assediata dalla neve e dalla fame dentro la foresta, Jeremiah attraversa, con cuore presago come i personaggi di *Colombi e sparvieri*, un cimitero indiano, luogo altrimenti inviolabile. Un atto esecrabile per i Crow, la rottura di una pace mai scritta e fino ad allora rispettata da ambo le parti.

L'escalation del massacro tra i Corvi e Jeremiah durerà per vent'anni. Infine ci sarà tregua. Ma sia i Corvi che Johnson sanno che la guerra è sempre in agguato della pace.

Natalino Piras

Batman, un giustiziere stanco in un'America in crisi

Àngel Quintana

Di tanto in tanto, il cinema di Hollywood ha la necessità di creare un suo grande romanzo americano. Cinema americano che dà forma a un racconto che, partendo da una solida coscienza dei generi cinematografici classici, può servire a realizzare una metafora sugli impulsi e le dinamiche reali che contraddistinguono la contemporaneità della politica e della società americane.

Dalla saga de *Il Padrino* di Francis Ford Coppola fino a *Magnolia* (1999) di Paul Thomas Anderson, i modelli per rappresentare questo grande racconto sono molto diversi fra loro, che indagano persino percorsi differenti dai generi tipicamente classici. Tuttavia, è davvero sorprendente come quanto questo grande racconto possa svilupparsi attraverso un romanzo di storie decontestualizzate fatte di supereroi ma confezionate come potenti metafore. Questo lo si può verificare con il film *The Dark Knight* (2008) di Christopher Nolan, con *Jocker* (2019) di Todd Phillips e lo si può osservare di nuovo con il film *The Batman* (2022) di Matt Reeves. Nel percorso di revisione e trasformazione dei personaggi realizzati dal co-creatore Bob Kane, emergono tutte le contraddizioni dell'America contemporanea. Questi personaggi rappresentano una evidente metafora delle condizioni di un Paese che non sa più cosa fare per riattivare la fiducia nelle proprie istituzioni e che non comprende più come combattere l'antipolitica che semina odio per ogni forma di confronto democratico. Il *The Batman* di Matt Reaves disegna una sorta di doppio movimento basato su diverse trame. Il suo punto di partenza formale non è stato altro che un tentativo di indagine attraverso uno specchio – così è stato per *Jocker* –, che prendeva a riferimento il cinema americano degli anni Novanta. Attraverso le immagini del nuovo Batman si trovano riferimenti evidenti con *L.A. Confidential* (1997) di Curtis Hanson, *The Yards* (2000) di James Gray, *Il silenzio degli innocenti* (1991) di Jonathan Demme e, soprattutto, con il dittico thriller di David Fincher *Seven* (1995) e *Zodiac* (2007). I film giocano con un insieme di riferimenti cinematografici che hanno più di una ventina di anni, ma in essi si ritrovano diversi elementi che rimandano all'universo delle tenebre coperto di oscuro desiderio degli anni del cinema muto. F.W. Murnau (1888/1931) e Louis Feuillade (1873/1925) non sono troppo lontani da questi riferimenti. Questo insieme eterogeneo di collegamenti permea una storia che si dirama verso un'immagine oscura e decadente di un'America che non sa più come ritrovare il proprio avvenire.

Il punto iniziale del film è l'omicidio del sindaco di Gothan City con la scomparsa di una ragazza che aveva lavorato nella malavita della città. Batman si presenta come un supereroe molto stanco, avrebbe intenzione di non occuparsi più di niente e quando deve intervenire per salvare qualcuno lo fa di mala grazia, con indolente pigrizia e soprattutto con poca energia. *"Due anni di notti mi hanno trasformato in un animale notturno"*, dice lamentandosi all'inizio del film. La città è in pieno declino, sembra quasi come un animale morto che attende la sua progressiva decomposizione. La criminalità è dappertutto, i criminali trafficano tranquillamente per le strade mentre la corruzione si impossessa della politica, della polizia e della magistratura. Non esiste più un potere democratico, per le persone non c'è più giustizia e né serenità. Gotham City compare buia come non mai. Piove in continuazione e il suo declino sembra segnato come da una malattia mortale. Batman appare come personaggio a sé stante rispetto alle forze di polizia, può entrare nella scena del crimine attraverso gli agenti e la polizia scientifica, i quali non hanno altra possibilità che confidare su di lui. Perché, alla fine, è solo Batman che riesce a incarnare quel mondo oscuro su cui può agire quando la legge risulta completamente impotente. Negli ultimi film che lo riguardano, Batman è diventato un supereroe che impersona il mito della frontiera, con quel desiderio della società americana di far propria e perpetuare una vendetta atavica che invalidi il potere della giustizia.

La stanchezza che vive il personaggio lo rende ancora più ossessivo e prigioniero della sua idea di vendetta. La trama del film si sviluppa poi in altre diverse diramazioni. Batman è figlio delle classi alte che hanno costruito la città del vizio e degli interessi egoistici. Intorno a lui si è costruito un esercito di esseri corrotti che vogliono conquistare il potere per uscire dalla loro mediocrità. La lotta di classe spiega molto sugli squilibri che affliggono internamente il mondo di Gothan City. Batman deve proteggere i deboli ma non appartiene a quel mondo, quindi è complicato per lui perfino introdursi nei luoghi insani della città.

The Batman finisce per apparire come un ritratto dell'America di Donald Trump. Ci parla di un modo di fare politica costruito sulla menzogna e sulla divulgazione di false chimere. Alla fine del suo percorso, Bruce Wayne – Batman - si rende conto della necessità di eliminare il proprio passato, lasciarsi alle spalle la voglia di vendetta e assumere su di sé un compito messianico di salvezza. *Something in the Way* è il brano della canzone che i Nirvana hanno composto negli anni Novanta e che si ascolta nel film. La canzone parla della necessità di uscire dall'oblio per trovare il luogo di una ipotetica rinascita. Essa stessa appare così come un preciso manifesto che si intreccia perfettamente con le immagini del film di Matt Reeves.

Àngel Quintana

Traduzione dalla spagnolo di Marco Asunis

Il grande cinema sovietico: lo stile di Vsevolod Pudovkin

Note critiche su un capolavoro della storia del cinema

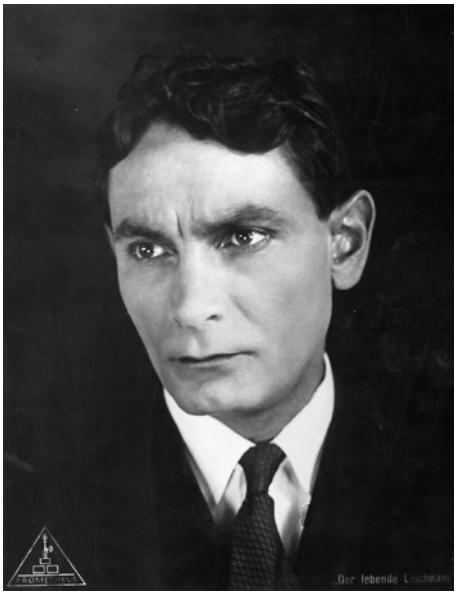
Abderrahim Naim

Per raccontare di Vsevolod Illarionovic Pudovkin (Russia, Penza, 1893 / Lettonia, Jurmala, 1953) mi soffermerei sulla sua più importante opera cinematografica, *La Madre*, film di 90 minuti di genere drammatico realizzato nel 1926, ovviamente muto e in bianco e nero.

Per l'originalità di questo lavoro, Pudovkin è ancora oggi ricordato in tutta la cinematografia mondiale. La sua fama internazionale si è affermata grazie a questo suo straordinario film, considerato tra i capolavori del cinema sovietico e non solo, ispirato dal romanzo di Maksim Gor'kij. Un'opera, quella di Pudovkin, in cui il tema della rivoluzione russa viene trattato in maniera particolare, esaltandone in modo originale il valore del movimento rivoluzionario nella Russia zarista agli inizi del XX secolo. Il desiderio di soddisfare le aspettative di un regime già asservito al potere di Stalin, che già di suo era ben consapevole dell'influenza che al cinema aveva sulle masse, impose il cineasta di non rispettare del tutto il romanzo di Gorki. Il film, difatti, pur ispirandosi al romanzo non ne seguì fedelmente la narrazione. Pudovkin si appropria dell'ipotesto, cioè dell'opera come riferimento al film, producendo una sceneggiatura che si frappone tra le sue idee e la narrazione del romanzo, esasperandone alcuni passaggi e lasciandone inalterati altri. In realtà, diversi passaggi del film già ci indicano quanto Pudovkin sia intervenuto chiaramente sul romanzo, talvolta con dei tagli e altre volte amplificandone la storia. Ha recuperato del racconto di Gorki solo ciò che ha ritenuto più utile per il suo messaggio, concentrandosi essenzialmente sulle vicende di una famiglia per indirizzarle alla sua idea di esaltazione dei moti rivoluzionari del 1905, utilizzando in modo particolare, come pura invenzione, la presenza del padre utile al suo messaggio.

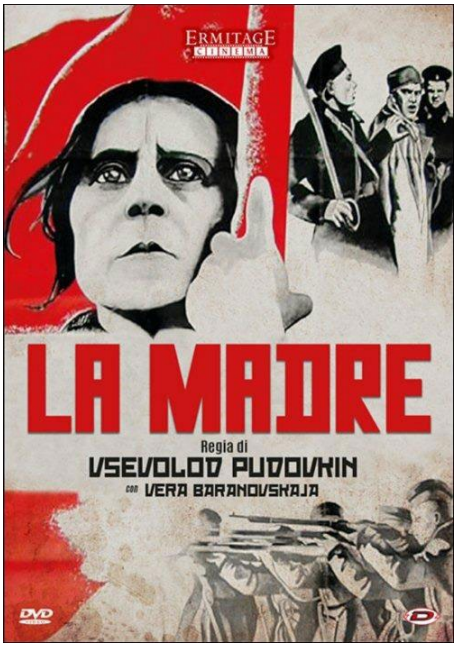
"*L'elemento estetico fondamentale del film è il montaggio*": dietro questa formulazione si nasconde in verità tutta la concezione cinematografica del regista sovietico, anzi, direi tutto il segreto della sua arte. Lontano dalle astrazioni concettuali del montaggio intellettuale di Eisenstein, Pudovkin prova a praticare un montaggio espressivo al servizio della narrazione. Per lui, il montaggio non deve intervenire in termini di collisione come nel caso di Eisenstein, ma piuttosto per associazione, cioè senza che debba dare luogo a una sorta di sommatoria, quanto piuttosto a uno sviluppo mentale di un'idea. In altri termini, il significato cinematografico che Pudovkin genera dal montaggio dovrebbe prodursi attraverso l'associazione delle inquadrature che si sviluppano nella mente dello spettatore e non dal loro confronto. Bisogna per altro notare che mentre Pudovkin si differenzia da un montaggio caratterizzato dalla contrapposizione tipica di Eisenstein, il suo lavoro di montaggio - accostamento va perfino oltre la concezione sperimentale stessa di Kuleshov sulla successione delle inquadrature, utilizzate per costruire significati metaforici, come impulsi atti a sviluppare emozioni verso lo spettatore che deve, oltre che emozionarsi, aderire alla storia raccontata. Tra Kuleshov e Griffith si può riconoscere per entrambi un approccio emozionale all'impostazione e al lavoro sui processi di identificazione drammaturgica dei personaggi: tecniche sfruttate, ad esempio, attraverso l'uso di avvicinamento della telecamera verso gli attori o alla moltiplicazione degli effetti di *suspense* e di coinvolgimento emozionale dello spettatore stesso. Ripercorrendo i momenti emozionanti del film *La Madre*, esso fa appello soprattutto al lato emotivo utilizzato come elemento di complicità con lo spettatore. Un esempio di questa operazione emerge nelle scene che vedono uno scontro tra gli scioperanti e i crumiri, nelle quali Pudovkin sviluppa con successione rapida e ravvicinata inquadrature di mani che si stringono, di vestiti, volti sofferenti, così da dare la sensazione di un caos momentaneo, come se noi stessi, in quanto pubblico, fossimo protagonisti dello scontro. C'è da rilevare ancora, oltre ai primi piani dei personaggi, una profusione di inquadrature in soggettiva che rafforzano una identificazione emotiva con la protagonista. La scena in cui la madre si prostra davanti alla polizia è un esempio che calza: in questa scena, sembra quasi che la madre si prostri davanti a noi, cioé verso chi guarda. Dove si manifesta dunque il potere dell'immagine metaforica nell'opera di Pudovkin? Le caratterizzazioni della trama come un susseguirsi di elementi decisivi delle proprie propensioni personali, sono ampiamente riscontrabili in Pudovkin. Seppure la narrazione dei suoi film possa apparire perfino lineare. Il regista sa usare il montaggio metaforico in grandi passaggi spettacolari, come, ad esempio, la sequenza in cui una guardia annega simbolicamente nel latte uno scarafaggio, che sta cercando di uscire dal piatto di porridge, a dimostrazione che non ci potrà essere fuga per il figlio, che, infatti, morirà tra le braccia di sua madre. Questo simbolismo semplice ed efficace risalta chiaramente anche nella scena della formazione del gruppo di manifestanti, che si

segue a pag. successiva



Vsevolod Pudovkin

"La madre" (1926) tratto dal romanzo di Máxim Gorki. Un'opera del regista sovietico Vsevolod Pudovkin



segue da pag. precedente

alterna con le immagini del ghiaccio che si scioglie. Così come quando alla folla che si scontra con la polizia su un ponte, si alternano delle inquadrature che mostrano del ghiaccio che si infrange contro il pilastro del ponte e che, con una metafora potente, evidenzia la ribellione furiosa del popolo che si arresta contro le truppe a cavallo. Questa sollevazione della folla e la rivolta contro il regime zarista si infrangerà appunto contro la forza dell'esercito. Quindi si potrebbe affermare che queste presenze metaforiche siano state rafforzate da scelte cinematografiche volte a privilegiare la precisione dei dettagli con l'uso dei primi piani, degli inserimenti e dei giochi di contrapposizione filmica delle immagini. Tecniche con cui Pudovkin ha cercato di avvicinare lo spettatore attraverso lo sfruttamento di spinte puramente emotive. L'emozione diventa, cioé, vettore che deve portare lo spettatore a identificarsi con i personaggi e, conseguentemente, a consentire al suo significante di raggiungere la sua mente. La scelta di Vera Vsevolodovna Baranovskaja, attrice proveniente dal teatro, che interpreta la figura della madre in un ruolo contraddittorio nel rapporto con la polizia, è chiaro in tale quadro. Infatti, il contributo dell'attrice in questo ruolo è fondamentale, dando proprio a lei un'espressività del tutto particolare. In questo caso specifico, Pudovkin usa la sua tecnica di insistere nei dettagli, un percorso ampiamente utilizzato già dal suo maestro Kuleshov. Le immagini del film sono spogliate di tutto ciò che sembra superfluo, di tutto ciò che potrebbe disperdere l'attenzione dello spettatore. Con questa tecnica di filmare il più piccolo gesto, apparentemente involontario, e anche il minimo dettaglio, fa si che questi aspetti si impongano alla nostra attenzione. Il regista usa questa strategia per catturare il nostro sguardo: è l'effetto che produce il contrasto. I nostri occhi sono attratti dai cambiamenti repentini e dalle differenze. I costumi o i volti luminosi risaltano, mentre le aree più scure tendono a scomparire. Se diverse aree di luce emergono nella composizione, la tendenza dello sguardo è quella di spostarsi da una all'altra area. Anche la scelta degli angoli di ripresa è cruciale per Pudovkin. Usa con ammirevole abilità l'angolo basso (*contre plongée*) per sublimare i suoi personaggi, e l'angolo alto (*plongée*) per tradurre il loro stato di sottomissione. È proprio questo il caso in cui Pudovkin moltiplica le inquadrature dal basso quando filma gli aristocratici, ben installati sul loro piedistallo, mentre gli operai sono sistematicamente inquadrati dall'alto, come schiacciati dal peso dei potenti di questo mondo.

Il sapiente uso delle tecniche del montaggio, la precisione dei dettagli, la bravura di saper toccare le corde emotive giuste, è tutto ben rappresentato in una delle scene più melodrammatiche, se non addirittura più tragiche del film, che non lascia certamente lo spettatore indifferente. In questa scena la telecamera si concentra prima sulla madre seduta accanto al corpo del marito morto, poi mostra il figlio che entra nella stanza scoprendo quanto accaduto: "*Ucciso dagli scioperanti*", è la scritta a commento. Lo sguardo poi si sposta di nuovo

da lui alla madre e, infine, si ferma su una bacinella d'acqua sulla cui superficie, una ad una, cadono lentamente delle gocce. Questa scena dice tutto del loro dolore. La madre è angosciata dalla morte del marito, combattuta tra il dolore e la paura, consumata da sentimenti di angoscia. L'uso dei primi piani, di riprese a basso angolo e la precisione dei dettagli attraverso l'utilizzo del contrasto, crea immagini fortemente espressive. Difatti, le prime inquadrature evidenziano una madre piena di angoscia e di ansia. Pudovkin filma questa donna oppressa posizionando la telecamera leggermente sopra di lei. In questo modo egli compone un quadro realistico e duro, crudamente illuminato, con un'immagine di forte miseria e sottomissione. Questa sottomissione raggiunge il suo apice quando troviamo la donna in ginocchio, vittima della sua doppiezza nei confronti della polizia, quando la implora dopo l'arresto del proprio figlio a liberarlo, a seguito della sua rivelazione del nascondiglio delle armi. Quanto alle scene finali in cui è protagonista la madre, piena di energia titanica, essa viene filmata e inquadrata dal basso per farci vedere i minimi dettagli dei suoi lineamenti, dando alla sua testa e al suo viso tutta la loro potenza espressiva. Così, attraverso queste inquadrature, il suo modo di filmare e la sua arte nel sottolineare l'essenziale, Pudovkin registra la trasformazione radicale di una nuova consapevolezza che avviene nel carattere della madre. La donna soggiogata della parte iniziale del film si trasforma in un'eroina pronta a sacrificare la propria vita. Le ultime inquadrature del film la mostrano come un'ardente rivoluzionaria, una donna con una coscienza nuova animata da un forte desiderio di vendetta contro il potere zarista. Il dolore per la perdita del figlio trascende fino a farla sprofondare nella violenza rivoluzionaria. La madre prende la fiaccola della ribellione afferrando la bandiera. Resiste con orgoglio alla carica della cavalleria prima di morire con suo figlio tra le braccia. La scena finale ci fa capire che un giorno la bandiera sventolerà sulla città e che il suo sacrificio non sarà stato vano (sarà poi la stessa bandiera sollevata dalla madre durante la rivoluzione che sventolerà sul palazzo d'Inverno). Questo risveglio politico nel contesto della rivoluzione è in realtà il culmine di un percorso cosparso di tante difficoltà. Sarà il risultato di un'esperienza drammatica, in cui ogni tipo di disgrazia si abbatterà su questa donna. Oltre alla parte inconfessabile del marito alcolizzato, che a causa della vodka distrugge i magri beni della famiglia, e all'oppressione e alle ingiustizie subite dalla polizia zarista, la madre si sente in colpa in quanto causa dell'arresto del figlio da parte del regime. Lei cercherà di redimersi, diventando complice di un piano per la fuga del figlio, acquisendo così consapevolezza politica e arrivando a capire che solo abbracciando la rivoluzione può avere giustizia. Come un'apprendista eroina, le varie disgrazie e persecuzioni subite hanno di fatto contribuito a far maturare e a fortificare nella madre una nuova coscienza politica. Questa serie di tribolazioni e afflizioni in seguito alla perdita di suo marito e poi di suo figlio, le ha permesso di disilludersi e di sviluppare una nuova coscienza di classe. Con questo lavoro, che ha nel montaggio la parte centrale nell'elaborazione dell'opera cinematografica, senza tralasciare l'importanza della sceneggiatura, scritta meticolosamente secondo ritmi e cadenze precisi, e il ruolo fondamentale dell'attrice, Pudovkin ci ha lasciato un cinema che si concentra sulla funzione dell'individuo. Ha dato profondità psicologica al personaggio e ha usato il montaggio per mostrare il suo sviluppo emotivo e la dimensione interiore in cui si riflette la storia. Così, attraverso l'uso di procedimenti specifici del linguaggio cinematografico - montaggio ritmico, valorizzazione delle angolazioni e soprattutto le metafore ideologiche ed emotive -, Pudovkin riesce a trattare con le sue inquadrature e i volti dei protagonisti il suo tema preferito, la presa di coscienza politica e sociale di fronte alle barbarie e all'ingiustizia, riuscendo a trasmettere il messaggio che già nel 1905 la rivoluzione popolare appariva inevitabile. Il suo approccio al racconto si concentra sui meccanismi che innescano un processo rivoluzionario insistendo sulle ragioni dello scoppio delle rivolte operaie: il regime che abusa dei suoi poteri, il popolo che muore nella miseria, la giustizia corrotta.

Il modo in cui Pudovkin ha inquadrato gli attori, particolarmente emozionante con le sue immagini delicate, hanno dato vita a un film di una risonanza universale. Un film che ha proiettato ogni protagonista nell'intimo profondo del pubblico, riuscendo a realizzare il capolavoro più lirico e commovente di questo ricco periodo del cinema sovietico.

Abderrahim Naim
Beni-Mellal (Marocco)

Pablo Larrain, la scoperta delle donne

Tonino De Pace

Pablo Larraín Matte (Santiago del Cile, 19 agosto 1976)

Il regista cileno aveva cominciato, o meglio, si era fatto conoscere qui da noi, ma anche nel più vasto panorama internazionale, con la controversa trilogia dedicata alla storia recente del suo Paese, che raccontava con toni cupi, nei primi due, e con speranzosa drammaticità, nel terzo, la dittatura di Pinochet e la sua scomparsa dalla scena politica dopo il referendum che lo vide sconfitto. *Tony Manero*, potente metafora del regime violento come il protagonista del film, *Post mortem*, incupito racconto di corpi martoriati, e *No, i giorni dell'arcobaleno*, in equilibrio tra fiction e documento filmato, hanno accompagnato l'entusiasmante esordio di Larrain. Il regista ha poi proseguito in questa ricerca di una verità storica dentro i fatti del potere e rivolgendo lo sguardo al potere della Chiesa ha realizzato *Il club*, un film sul quale aleggia il mistero di un gruppo di preti che isolati dal mondo devono espiare le loro colpe di pedofili. Un altro film nel quale Larrain, usando una specie di metafora, come già nel primo della trilogia, a sua volta celata dalla verità evidente, utilizza un tempo sospeso e un luogo immaginario come cronologia e scenario dell'azione. Il suo cinema sembra avvolto fin qua da un certo oscuro velo, che funziona come il negativo di una fotografia nel quale, ribaltando il senso del reale, se ne intuisce la vera portata.

"Jackie" (2016)

"Ema" (2019)

"Spencer" (2020)

Dopo un'altra incursione che lo ha di nuovo spinto a girare un film sul suo Paese, quel *Neruda* che in verità è passato un po' sotto silenzio, il suo cinema sembra avere avuto una svolta, uno sguardo differente, un nuovo interesse e un nuovo modo di guardare alla storia. Perché ci sembra che il regista cileno, quando il suo cinema è al meglio, guarda sempre alla storia come filtro indispensabile per raccontare la sua visione del mondo e, là dove il presente si fa più lontano, il suo sguardo *storico* lo riattualizza. I suoi personaggi sono finalizzati a dare senso a questa storia che si fa immanente e, quindi, in questa visione ingigantita non possono più essere considerati puri e semplici protagonisti o personaggi di un film, ma messaggeri di un più ampio spettro di comprensione, figure esemplari che si radicano nella memoria rappresentando pezzi di storia.

Se chi conosce il suo cinema pensa alla dittatura cilena degli anni '70, penserà a Tony Manero e al successivo personaggio di *Post mortem*, magnificamente interpretati da Alfredo Castro che ha assunto le vesti e incarnato la sadica e perversa violenza di quel regime.

È in quest'ottica che il suo cinema, a guardare gli esiti dei film successivi, sembra essersi radicalizzato. *Ema* può essere considerato un opinabile esperimento per un cinema visionario e fantastico, che dalle vertiginose ascese delle strade di Valparaiso, dove è ambientato, fa fatica a restituire con la solita nettezza il profilo di un racconto metaforico, se non quello di lavorare attorno ad un personaggio femminile eccessivo, che sembra costituire l'interesse maggiore del regista cileno dopo i film che lo hanno reso famoso.

Ema è un film che arriva dopo il composito e ricchissimo *Jackie* e quest'ultimo insieme a *Spencer*, recentemente uscito in sala, ci sembra possano indicare un nuovo corso del lavoro dell'autore. *Jackie* e *Spencer* indagano su due donne che sono state personaggi reali e al contempo rappresentative di un mondo, protagoniste all'interno di una logica di potere ed è ancora una volta l'atteggiarsi di un potere subdolo che diventa chiave di volta per interpretare le vite delle sue protagoniste.

Jackie e *Spencer*, Jacqueline Kennedy e Diana Spencer magnificamente interpretate rispettivamente da una ispirata Nathalie Portman e da una fintamente docile e sempre volitiva

segue a pag. successiva

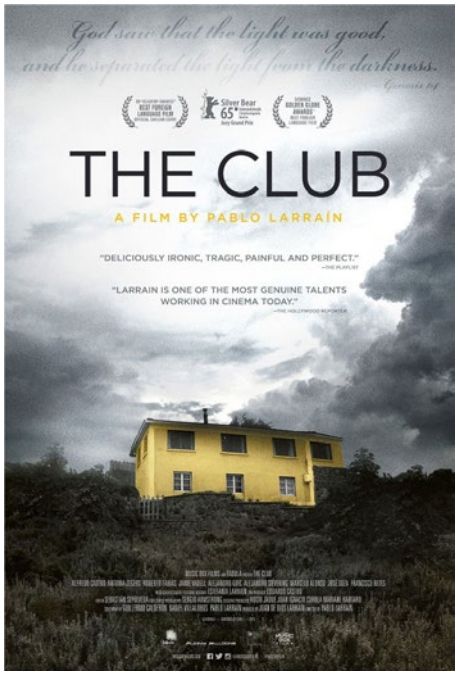
segue da pag. precedente

Kristen Stewart, sono due donne che hanno vissuto dentro ambienti che costituivano centri di potere. I rispettivi coniugi lo gestivano, perfino le famiglie dei rispettivi coniugi erano già in sé forme e parti di un potere riconosciuto. Entrambe, sebbene in misura diversa, di questo stesso potere sono rimaste vittime.

Le loro storie personali sono state diversissime, ma il microscopio del cinema di Larrain sembra prescindere da ogni altro contesto e il suo obiettivo, in entrambi i film, si restringe alla ricerca della giusta focale, e, limitando il tempo, il suo sguardo mette al centro della luce le sue due protagoniste in due film uguali e diversi, che partono dalla medesima concezione del tempo come unità rappresentativa del tutto e degli spazi della *casa*, che diventa palcoscenico della vita coniugale o luogo rappresentativo di una distanza dalla propria indole e vero e proprio labirinto come in un incubo ricorrente. Infatti, Larrain non fa storia, fa cinema, e le sue storie, dentro questo contenitore per definizione fantastico, hanno la capacità e la forza di reinventare quel reale, lasciando le vicende di Jackie e Diana sul filo di una credibilità possibile. Ma, al contempo, soprattutto con *Spencer*, Larrain si spinge dentro una multiformità di generi che costituisce una nuova forma di ibridazione, che non è contaminazione, ma radicale adesione a quelle forme davvero fantastiche del cinema che entrano, naturalmente, a fare parte di un film che banalmente potrebbe essere scambiato per un ennesimo biopic e che, invece, tutto è, tranne che quello.

Serve il personaggio femminile per misurare la distanza tra il potere e l'autonomia decisionale. *Jackie* Kennedy e Diana *Spencer* sono entrambe vittime di un potere che sembra volere annullare le loro volontà. Da una parte Jacqueline che, nei quattro giorni rievocati a distanza di tempo davanti alla penna di un giornalista, è osteggiata dal contorno politico, che si è insediato poco dopo l'assassinio del marito e dalla stessa famiglia di lui, rappresentata da un dubbioso e incerto Bob Kennedy, che le impediscono di reiterare la parata funebre che già fu di Abramo Lincoln e che avrebbe dovuto riportare tra la gente il corpo dell'amato Presidente. Dall'altra Lady Diana che, colta durante i tre giorni di un Natale con i figli nella magnifica residenza reale di Sandringham House, vive i suoi incubi personali in un labirinto quasi sconosciuto, obbligata ad un'etichetta reale che impone perfino la pesatura del proprio corpo all'arrivo e alla partenza, per lei, che da più *semplice* borghese, rifugge da ogni formalismo e vive costretta dentro questo reticolo di bugie e pedinamenti. Anche lei, come già Jackie, riattualizza il passato identificandosi con le rivolte solitarie di Anna Bolena, che incontrerà, in forma di fantasma, nella sua vecchia casa dell'infanzia, che, non a caso, sta cadendo a pezzi.

E allora i due film del pensoso regista cileno diventano due riflessioni sui personaggi femminili intaccati entrambi da un potere che forse occasionalmente hanno anche condiviso



e che in talune occasioni, soprattutto per Jackie Kennedy, hanno anche esercitato, ma che d'improvviso scoprono diventare oppressivo e, per esse stesse, escludente. Più in generale questi due film diventano per Larrain una più generale riflessione sul rapporto tra donne e potere e, quindi, ancora una volta, uno sguardo su un potere che diventa insinuante non solo per una collettività più generalizzata, ma perfino per chi fa parte delle segrete stanze e che diventa disfunzionale rispetto alle logiche e alle dinamiche di un sistema che deve perpetuarsi.

In questo senso il cinema di Larrain continua a svilupparsi dentro quelle stesse prospettive generali sulle quali è nato, trovando ora sponda in quella ricerca del pensiero femminile come forma antagonista alle manifestazioni del potere, che non esclude la possibilità della coesistenza di un amore consolidato e duraturo, come accade per la sua *Jackie*, ma al contempo riafferma le personalità. Con tutto questo il cinema di Larrain ottiene un ulteriore risultato, oltre quello artistico che resta indubbio, quello di offrirci una nuova e differente lettura della vita delle due protagoniste. Da una parte Jackie, che vive pienamente il suo mondo, apparendo come una "donna di casa", sebbene di una Casa importante, ma proprio questo ruolo le impedisce di riconoscere, all'interno della sua casa e della sua famiglia, il volere degli altri. Dall'altra parte Diana, estranea alla Casa Reale e alla bellissima dimora, che – nella interessante lettura che ne fa Pier Maria Bocchi su *Cineforum web* – fa diventare questo film un horror che si sviluppa all'interno di case maledette, labirinti esagerati e kubrickiani e distorsioni spaziali inquietanti. Case e donne, lo spazio del cinema si allarga, pur restringendosi. Il cinema di Larrain ci offre ancora spunti per lavorare sul tema e per intessere nuove congetture.

Tonino De Pace

Il Canada al cinema. Tra natura e tecnologia

Leonardo Dini

Il cinema Canadese spesso si identifica con registi celebri come David Cronenberg, James Cameron, o Atom Egoyan, che è di origine armena e nato in Egitto, a dimostrazione di quanto il Canada, più ancora degli Usa, sia un crossover di tante civiltà, culture, emigrate in un territorio vastissimo.

È anche noto il Canada per le sue foreste, presenti in infiniti film e telefilm, uno per tutti il popolare *Stargate*, telefilm di fantascienza Americano, con la surreale idea di ambientare in Canada vicende che si svolgono per fiction su altri pianeti.

Sono anche le foreste dove si ambientano scenari di film epici e kolossal.

Sono foreste, immense, simmetriche a quelle della Amazzonia o dell'Asia est e continentale.

Il cinema in Canada nasce con una vocazione ecologista ma è anche connesso alla sperimentazione tecnologica: si pensi appunto a Cronenberg e Cameron. Tuttavia vi trova sede anche il cinema di poesia e narrativo per immagini di Egoyan, con la sua sensibilità estetica esotica appunto.

È cinema del Canada quello di *Wolverine, Meatballs, Into the wild, X men* e nasce prima del '900.

Il cinema canadese origina nel 1894, con Andrew e George Holland che realizzano il primo Cinetoscopio al mondo, basato sulla innovazione di Thomas Edison.

Nel Giugno 1896, il primo cortometraggio, *Niagara, les chutes*, Opera dei Lumiere realizzata in Canada, con una cinecamera fissa stazionaria. La prima proiezione di un corto avviene invece il 28 giugno 1896, a Montreal, Quebec. È il tempo a Ottawa, del vitascopio, di Charles Frances Jenkins, nel luglio 1896, ispirato al fantascopio di Jenkins.

Tra i primi film *The kiss*, di William Heise. Le prime proiezioni di film sono a Toronto e a Vancouver. Primo regista fu James Freer, con brevi documentari, nel 1897, ambientati in una fattoria di Manitoba e Prairies.

segue a pag. successiva

"The Kiss" (1896), di William Heise con la protagonista May Irwin

segue da pag. precedente

Fin dagli esordi il cinema canadese si divide tra le due identità culturali del Canada, inglese e francese.

Il primo dramma di finzione, prodotto da Canadian Bioscope Company, è *Hiawatha, The Messiah of the Ojibway*, opera di Joe Rosenthal, del 1903. Il primo teatro cinematografico è del 1906, a Montreal. Nel 1907 si realizza il più grande teatro per cinema in Nord America.

Nel 1911, in Ontario si crea la prima commissione di censura in Nord America, un pessimo strumento repressivo integralista. Dal 1912 iniziano i film di fiction. Del 1913 è il film *Evangeline*, girato a Halyfax.

Nel 1917 Adanac Film, poi Trenton Studio, diviene il primo film studio del Canada: ideato da George Brownridge, nasce così il film *The great shadow*, del 1912.

È del 1917 invece la nascita dell'Ontario Motion Picture Bureau, la prima al mondo quale organizzazione nazionale per la produzione dei film. Ma, dagli inizi, il Canada resta integrato nel sistema filmico Americano: nel 1924 si crea la Motion Picture Association, ramo della omologa americana, per la distribuzione in Canada. In epoca contemporanea saranno poi Universal, Disney, Warner, i network americani dominanti.

Oggi i maggiori centri di produzione film sono i filmstudios di Toronto, Vancouver, Halyfax. La caratteristica dovuta alla duplice identità culturale franco inglese, collega il Paese sia al Commonwealth che alla rete culturale francofona nel mondo. In media per ogni mille film anglofoni si producono seicento film francofoni. A causa della esagerata interazione con gli Stati Uniti, tanto che si può parlare di un unico sistema economico cinematografico, alcuni film canadesi non hanno una identità culturale specifica, anzi nascono involontariamente cosmopoliti. Di fatto esistono opere in coproduzione Usa Canada, film europei di coproduzione Europa Canada, e franco canadese e anglo canadese, e film americani, con registi e attori canadesi.

In questo complicato contesto emergono i principali registi canadesi: James Cameron, proverbiale per i suoi film Kolossal, Paul Higgins, Norman Jewison, Jason Reitman, David Cronenberg, Atom Egoyan, Sarah Polley, Patricia Rozema.

E tra gli attori celebri a Hollywood: Mary Pickford, Cristopher Plummer, Donald Sutherland, Michael J. Fox, Keanu Reeves, Jim Carrey, Rachel Mc Adams.

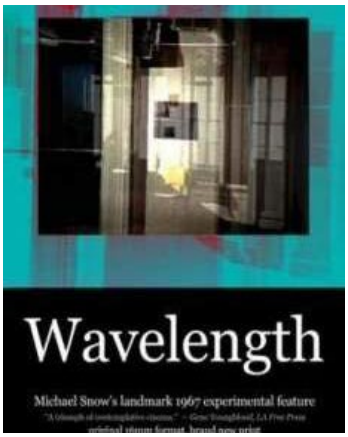
David Cronenberg (1943)

Atom Egoyan (1960)

In realtà solo grazie al Cinematograph Film Act inglese, dal 1927, il cinema canadese si diffonde in Europa con le opere dette *quota quickies*. Nel 1938 il governo canadese sceglie John Grierson, regista, per creare il National Film Act, del 1939, con il National Film Board of Canada. A differenza del Cinema Usa che si diffonde dagli anni '40, soltanto negli anni '80 del '900 il cinema canadese avrà una sua completa identità e riconoscimento internazionale.

Nel 1949 viene creato il Canadian Film Awards, primo premio nazionale del cinema. Negli anni '50 la serie *Candid eye*, inizia il metodo documentaristico noto come *cinema veritè* (direct cinema). Nel 1968 nasce la Canadian Film Corporation.

Il primo film canadese di ampio successo in America è nel 1961 *The Mask*, un horror sperimentale in 3 D di Julian Roffmann. Sorprendentemente la art movie di qualità si sviluppa in Canada solo a partire dagli anni '60 ma non è ancora cinema d'autore. È del 1964 *Nobody wawed good bye*, di Don Owen's. Allo stesso tempo si distinguono le prime opere di controcultura, Larry Kent, realizza *High*, noto anche per essere stato bandito dalla censura del Quebec. Un capolavoro sperimentale si può considerare *Wavelenght*, del 1967, 45 minuti dell'artista sperimentale canadese Michael Snow considerato punto di riferimento del cinema d'avanguardia.



È l'epoca dell'attrice Genevieve Bujold, eccellenza del cinema canadese. Emergono allora i registi Donald Shebib e Bob Clark, nel 1970, e David Cronenberg, con *Shivers* (1975). Nasce così il cinema d'arte canadese, che produrrà poi nel tempo Xavier Dolan's che vince premi a Cannes con *Mummy* (2014) e *Juste la fin du monde* (2016), Atom Egoyan che vince a Cannes il Grand Prix con *The sweet hereafter* (1997) e famoso con *Exotica* (1994). Negli anni '70 si distinguono registi come Claude Jutra, esordisce Denys Arcand, con *La maudite galette (Dirty Money)*, del 1972, Michael Brault vince a Cannes con *Orders (Les Ordres)*, del 1974, plot che riprende il dramma della October Crisis, del 1970, al tempo del War Measures Act, attuato da Trudeau. Il 1980 vede l'apogeo di Cronenberg e l'esordio sulla dimensione internazionale mondiale, del cinema canadese: è il momento di *Scanners* (1981), di *Videodrome* (1983). Negli anni '80 emergono anche i Toronto New Wave, team di autori che comprende Atom Egoyan, John Greison, Bruce Mc Donald, Patrizia Rozema, il cui film del 1987, *I've heard the Mermaids singing*, viene premiato a Cannes. Denys Arcand, di Montreal, si afferma con *Le declin de l'empire americaine* (1986), e nel 1989 con *Jesus de Montreal*, opere che vincono premi a Cannes. Emergono anche altri registi: Jean Claude Lanzon, Micheline Lanctot che vince il Genie Award canadese.

Xavier Dolan's (1989)

Nel 1983 esce *Strange Brew*, film cult, di Rick Moranis e Dave Thomas.

Atom Egoyan, di cultura armena, è il protagonista degli anni '90, con *Exotica*, del 1994, *The Adjuster* (1991), *The sweet hereafter* (1997), ritenuto un capolavoro del cinema canadese e primo film canadese che vince il Grand Prix a Cannes, film con Arsineè Khanjian e Sarah Polley.

Cronenberg compete la leadership a Egoyan, con *Naked lunch* (1991), *Crash* (1996), e *Existenz* (1999). È il periodo di Bruce Mc Donald e Don Mc Kellar's, regista di *Last Night*, premiato a Cannes. Nel 2001 *Les invasions barbariques (The Barbarian Invasions)*, è il primo film canadese a vincere l'Academy Award Oscar, come miglior film straniero.

Ancora nel XXI secolo prevalgono al box office commerciale, i film di espressione francese su quelli inglesi, in Canada.

Inoltre Xavier Dolan's vince nel 2009 tre premi a Cannes con *J'ai tue'ma mere*, altro successo è per Zacharias Kunuk, regista di cultura Inuit, con *Atanarjuat:The fast runner*. Dal 2006 Sarah Polley è regista a sua volta. Nel 2011 Toronto conquista il terzo posto nella produzione cinematografica, dopo Los Angeles e New York, in America del Nord.

Dal 2013 i Premi del Cinema canadesi sono detti Canadian Screen Awards. Si segnala dopo il successo di Xavier Dolan con *Juste la fin du monde (it's only the end of the world*, 2016), l'emergere di autori come Denis Villeneuve, con *Incendes* (2010) e i documentaristi Mark Achbar's e Albert Neremberg, con *Escape to Canada*.

Il Canada, da sempre, riesce quindi a conciliare natura e tecnologia e farne poesia nel cinema.

Leonardo Dini

La guerra vista dal cinema

Fabio Massimo Penna

Due anni di pandemia. La guerra in Ucraina. Questi tempi bui ci portano indietro nel tempo facendoci tornare con la mente all'orrore delle due guerre mondiali che hanno devastato il Novecento. Per un'amara coincidenza l'ultimo anno della prima guerra mondiale vide il mondo devastato dalla pandemia della spagnola, situazione che ricorda quella che stiamo vivendo ora con l'invasione dell'Ucraina da parte della Russia avvenuta durante la pandemia da covid. Nella storia del cinema spesso i registi hanno usato il grande schermo per scrivere il loro "no" alla guerra attraverso pellicole antimilitariste con le quali gli autori urlavano la loro estraneità ai conflitti e alle loro perverse logiche. La guerra ha sempre frequentato il cinema perché, come afferma Stanley Kubrick: "A prescindere dal suo orrore la guerra costituisce una situazione drammatica pura: forse perché è una delle poche situazioni che ancora rimangono in cui gli uomini prendono apertamente posizione a favore di quelli che ritengono i loro principi" (Sergio Toffetti, *Stanley Kubrick*, Moizzi, Milano, 1978). Al di là dei film girati per esaltare il patriottismo (In *Orizzonti di gloria* un personaggio afferma "la patria è l'ultimo rifugio delle canaglie") la cinematografia mondiale è attraversata da una corrente pacifista tesa a ricordare come il conflitto armato sia sempre e solo dolore e morte. Claude Autant-Lara affronta in maniera diretta la questione morale dell'assurdità della guerra in *Non uccidere* (1961) film ispirato alla vera storia di un francese renitente alla leva che viene condannato duramente dal tribunale militare. A far da contraltare alla sua condanna vi è l'assoluzione di un sacerdote che, arruolato nella wehrmacht, uccide un partigiano. L'opera è un saggio sul diritto di rifiutare di prendere parte alla vita militare e all'insensatezza dei combattimenti. In una sequenza emblematica i giudici del tribunale mostrano la propria incapacità di comprendere le ragioni etiche del rifiuto della guerra da parte del protagonista ("se non sono motivi religiosi che la spingono a rifiutare le armi, allora il suo comportamento è incomprensibile"). Nel 1930 con *All'ovest niente di nuovo* Lewis Milestone aveva mostrato l'orrore del conflitto armato attraverso la storia di tre giovani tedeschi che partono volontari per la prima guerra mondiale. Dopo aver assistito a misfatti ed efferatezze disumane i tre vengono uccisi. Film che coniuga il realismo a una grande spettacolarità, *All'ovest niente di nuovo* diviene con il tempo un vero e proprio manifesto del pacifismo. Dopo la seconda guerra mondiale due pellicole spiccano come capolavori assoluti del cinema antimilitarista: *Orizzonti di gloria* (1957) di Stanley Kubrick e *Per il re e per la patria* (1964) di Joseph Losey. Il film di Kubrick subì l'ostracismo della censura e in Francia potè essere visto integralmente solo quindici anni dopo la sua uscita. Il racconto della fucilazione di tre soldati francesi accusati di codardia di fronte al nemico è un esempio dei tanti episodi di follia militare avvenuti durante il primo conflitto mondiale. Kubrick nel corso della sua carriera mostra in maniera inequivocabile l'assurdità della guerra attraverso pellicole nelle quali per i protagonisti è impossibile identificare il nemico: in *Fear and desire* (1953) i soldati uccisi hanno lo stesso volto dei loro uccisori, in *Orizzonti di gloria* il generale Mireau ordina di sparare contro i suoi stessi uomini, ne *Il dottor Stranamore* (1964) l'esercito americano assedia una base statunitense e in *Full metal jacket* (1987) una squadra di marines viene falcidiata da una ragazzina vietnamita di dodici anni. Al regista di New York si deve, inoltre, il più poetico manifesto contro la guerra. Nel finale di *Orizzonti di gloria* un gruppo di soldati si

"Niente di nuovo sul fronte occidentale" è da sempre considerato come uno dei più grandi libri mai scritti sulla carneficina della Prima guerra mondiale

"Orizzonti di gloria" (1957) di Stanley Kubrick

rifocilla in una taverna in una pausa nella terribile guerra di trincea del 1916. Sul palco una ragazza tedesca lentamente comincia a intonare una canzone. I militari iniziano a canticchiare con lei e a questo punto il regista del Bronx ci regala una indimenticabile carrellata di primi piani dei soldati: i loro occhi sono spenti, privi di speranza e le loro espressioni meste e stordite dal dolore sono un atto di accusa potente nei confronti dei guerrafondai. Nessuna parola, solo sguardi privi di luce. Le immagini da sole dicono tutto ed è cinema puro. Anche nel suo lavoro Joseph Losey punta il dito contro la totale assenza del senso di giustizia durante i conflitti. Il protagonista di *Per il re e per la patria* è un soldato condannato a morte per diserzione. L'uomo ha abbandonato il fronte perché colpito da uno choc. In guerra, però, i sentimenti umani, come quello della paura, non sono previsti. Per superare il trauma subito il povero militare dovrà affrontare il plotone di esecuzione. Si inscrive con forza nel novero delle pellicole antimilitariste *Uomini contro* (1970) di Francesco Rosi in cui, attraverso gli occhi di un giovane tenente costretto ad assistere alle folli decisioni di un generale e a inutili massacri durante il primo conflitto mondiale, il regista sottolinea l'insensatezza della guerra. In questi tempi assurdi che stiamo vivendo vi è chi ha sventolato anche la minaccia di una guerra nucleare. Questo massimo esempio di follia umana ci riporta al periodo della cosiddetta "guerra fredda" e al capolavoro kubrickiano *Il dottor Stranamore.* Il regista volge i toni dell'opera verso la satira politica. Le ragioni per un conflitto atomico sembrano talmente illogiche da spingere il regista statunitense a virare verso la farsa. *The day after* (1983) di Nicholas Meyer ipotizza gli effetti della guerra nucleare sull'umanità, dipingendo un drammatico scenario post atomico. Potremmo continuare a lungo a elencare esempi di cinema contro la guerra. Ma che vale? In un mondo nel quale l'uso della ragione sembra oramai diventato un inutile esercizio intellettuale, i registi possono solo ricordare l'orrore dei conflitti ma non possono fermare le bombe. Dopo anni passati a contare le vittime di un virus maledetto, la nostra anima non vuole più sentire esplosioni o vedere carrarmati. Al cinema chiediamo di restituirci quella capacità di sognare che questi anni bui sembrano averci sottratto.

"Il dottor Stranamore - Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba" (1964) di Stanley Kubrick

Fabio Massimo Penna

Luigi Zampa, il regista che ha raccontato l'Italia del malcostume

Autore beffardo e polemico degli anni ruggenti del cinema italiano

Pierfranco Bianchetti

Sono passati molti anni dalla sua scomparsa avvenuta il 16 agosto 1991 a Roma, prima che il mondo del cinema rendesse omaggio alla figura di Luigi Zampa, autore di film che passano spesso sul piccolo schermo e che non cessano mai di stupirci per la loro coraggiosa modernità e per la loro lucida capacità di raccontare gli anni del dopoguerra e del boom economico. Finalmente nell'ottobre 2009 la Festa del Cinema di Roma ha dedicato una bella retrospettiva a questo maestro d'ironia.

Nato a Roma il 2 gennaio 1905, Luigi Zampa, figlio di un operaio socialista e ultimo di cinque fratelli, studia ingegneria e architettura all'università, ma poi si iscrive alla scuola di recitazione di Santa Cecilia deciso ad intraprendere la carriera di attore.

Il teatro è la sua prima passione (scrive diversi testi per il palcoscenico), ma in seguito arriva nella sua vita anche il cinema. Frequenta il Centro Sperimentale di Cinematografia di via Tuscolana e scrive numerose sceneggiature. Al fianco di Antonioni, Cottafavi, Germi e De Santis, si forma come "uomo di cinema". I suoi copioni sono inevitabilmente legati al periodo dei "telefoni bianchi": *Mille lire al mese*, (1939), diretto da M. Neufeld, *Un mare di guai*, (1939) di C. L. Bragaglia, *100.000 dollari*, (1940) di M. Camerini, *Manovre d'amore* (1941) di Gennaro Righelli (il regista che ha diretto il primo film sonoro italiano, *La canzone dell'amore*). Nel 1940 esordisce dietro la macchina da presa con il lungometraggio *L'attore scomparso*, interpretato da Vivi Gioi, che sarà però un vero e proprio flop.

Seguono altre commedie quali *Signorinette*, (1943) e *Un americano in vacanza*, (1946) che dimostrano la sua abilità nel rappresentare la società di quell'epoca. Il neorealismo, che sta conquistando il cinema italiano, è ormai alle porte e Zampa nel 1946 con *Vivere in pace*, si afferma come un cineasta di grande talento. Il film racconta la storia di due prigionieri alleati, un bianco e un nero, nascosti da un contadino italiano, detto zio Tigna (Aldo Fabrizi). Un giorno l'unico soldato tedesco messo a guardia della linea telefonica del paesino arriva nella sua fattoria e inizia a sbronzarsi con l'ottimo vino di casa, così come fa anche il soldato di colore nascosto in cantina. I due alla fine completamente sbronzi si abbracciano e attraversano il paesino tra la gente che pensa sia arrivata la fine della guerra.... Il film, un grande successo anche all'estero, fa parte della tetralogia diretta dal regista dal 1946 al '52, comprendente *L'onorevole Angelina* con Anna Magnani, che guida una rivolta anarcoide di poveri borgatari romani; *Anni difficili* con Umberto Spadaro (inizio di una fertile collaborazione con lo scrittore Vitaliano Brancati) e *Processo alla città* con Amedeo Nazzari, nei panni di un giudice senza macchia al centro di una trama nera napoletana del primo Novecento conosciuto come il processo Cuocolo.

Luigi Zampa (1905 - 1991)

"L'onorevole Angelica" (1947)

A cavallo tra neorealismo e commedia, il regista si fa apprezzare sia dal pubblico che dalla critica con *La romana*, (1954); *L'arte di arrangiarsi*, (1955); *Il vigile*, (1960), ritratti impietosi di un paese senza morale. Del '58 è *Ladro lui, ladra lei* con Alberto Sordi nel ruolo di un imbroglione romano di borgata, mentre *Anni ruggenti (1962)*, interpretato da Nino Manfredi, è uno sguardo satirico e graffiante sul fascismo nel suo momento di massimo consenso. Nel '68 gira *Il medico della mutua*, una commedia satirica sulla classe medica e negli anni Settanta continuando il suo percorso cinematografico incentrato sulla indignazione per un paese immutabile nella sua incapacità di cambiare, realizza altri grandi successi, *Contestazione generale (1970); Bello onesto emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* (1971); *Letti selvaggi (1979)*.

Un buon successo di pubblico lo ottiene *Il mostro*, (1977), interpretato da Johhny Dorelli nel ruolo di Valerio Barigozzi, un modesto giornalista cui è stata affidata una rubrica settimanale del giornale romano *Tribuna sera* dedicata alla posta delle lettrici, che firma con lo pseudonimo di Contessa Smeralda. Poco stimato dai suoi colleghi (la sua scrivania è collocata vicino alla porta del bagno), il cronista, dovendo

segue a pag. successiva

"Il medico della mutua" (1968)

"Il vigile" (1960)

segue da pag. precedente

provvedere agli alimenti per la moglie Anna (Angelica Ippolito) da cui è malamente separato, scrive romanzetti gialli di scarso successo. Suo figlio Luca (Enzo Santaniello), un ragazzo timido e introverso, vorrebbe vivere con lui, ma la sua condizione economica precaria non glielo permette. Un giorno Barigozzi riceve una lettera anonima firmata "il mostro", che gli comunica l'assassinio di un noto conduttore televisivo di un programma per ragazzi conosciuto come "nonno Gustavo" (Gianrico Tedeschi). Arrivato nella sede della televisione, il

"Processo alla città" (1952)

giornalista sarà il primo a scoprire il corpo dell'uomo ucciso con un martello. Da quel momento Valerio viene coinvolto nei delitti del serial killer, che però gli permettono di riconquistare la fiducia del direttore del giornale e guadagnare con i suoi articoli sull'autore degli omicidi, la prima pagina. Non tutto va però per il verso giusto perché il commissario Pisani (Orazio Orlando), incaricato delle indagini, lo inserisce nella lista dei sospettati. Dopo al-

tre uccisioni, tra le quali quella dello stesso direttore e della cantante Dina (Sydne Rome) con la quale il cronista ha una relazione amorosa, la verità amara verrà alla fine a galla.

La pellicola è un atto di accusa nei confronti di una società troppo incline alla violenza e una denuncia contro il cinismo e la spregiudicatezza dei mezzi di informazione alla ricerca spasmodica di lettori. Johnny Dorelli conferisce al suo personaggio di perdente della vita tratti di cinica spavalderia e di sottile malinconia. Ottima come sempre la colonna sonora di Ennio Morricone.

Come sempre Luigi Zampa, cineasta unico e coraggioso nell'arte della polemica, è pronto a lavare i panni sporchi di casa nostra. Le sue opere sono ancora oggi strumenti utili per studiare la storia della società italiana tra vizi e virtù.

Pierfranco Bianchetti

Il muto di Gallura (2021) di Matteo Fresi

Alessio Cossu

Dopo una settimana di anteprima nelle sale della Sardegna approda anche nel resto del territorio nazionale *Il muto di Gallur*a, esordio registico del torinese Matteo Fresi. Il film è l'esito dell'adattamento cinematografico, operato dal tandem di sceneggiatori costituito dallo stesso regista, di origini galluresi, e da Carlo Orlando, a partire dall'omonimo soggetto originario di Antonio Costa (1841-1909), scrittore di origine sassarese. Definito da Manlio Brigaglia "reportage in forma di novella lunga", il testo di Costa, per la sua natura ibrida ha posto gli sceneggiatori di fronte a una serie di scelte piuttosto impegnative per quanto riguarda il genere, linguaggio e focalizzazione del film. L'opera di Fresi può essere considerata un biopic in quanto tratta della biografia, seppur romanzata, del bandito Sebastiano Tansu, ma per l'intreccio presenta i tratti del dramma. Il protagonista è personaggio storicamente esistito, ma anche deformato dalla leggenda popolare. È nella scelta della lingua che si evince però la distanza maggiore rispetto al testo di Costa: la scelta dell'idioma sardo risponde all'esigenza di ottenere una maggiore aderenza all'ambiente sociale e culturale nel quale si svolge la vicenda. A questo proposito giova ricordare che Costa, vissuto nella temperie culturale e letteraria del verismo, piuttosto che trarre ispirazione per le proprie opere dagli scrittori d'oltre Tirreno si adoperò per proporre un timbro narrativo genuinamente isolano che rovesciasse, ad esempio, il rapporto tra storia e arte. Il concetto di ascendenza manzoniana secondo cui la prima doveva essere subordinata alla seconda, risultava perciò ribaltato. Al punto che la narrazione veniva intessuta, a volte in modo pedante, di una messe di informazioni di carattere storiografico, ma anche geografico, e perfino folkloristico. Il Costa, ad esempio, criticava aspramente coloro che dall'esterno, poco conoscendo la realtà dell'isola, ne parlavano trinciando giudizi superficiali. A tale proposito, è interessante osservare come nel film di Fresi vi è una sequenza che, per quanto assente nel romanzo, tende a ribadire indirettamente tale concetto: l'ufficiale inviato per ristabilire l'ordine e porre fine alla faida tra i Vasa e i Mamia pensa di poter risolvere il problema unicamente con arresti e confische. Il lavoro degli sceneggiatori è perciò consistito da un lato nella espunzione dal testo filmico delle informazioni ridondanti e dall'altro nell'adozione della lingua sarda come contrassegno di una adesione più diretta al microcosmo isolano e gallurese nella fattispecie. Tale ripulitura non priva peraltro lo spettatore della godibilità estetica del profilmico: nelle inquadrature l'ambiente naturale e quello domestico, così come i costumi, giocano un ruolo importante. Per quanto riguarda la focalizzazione, nel testo del Costa vi è un narratore chiaramente onnisciente che, tra l'altro, non nasconde il proprio punto di vista sulla vicenda partecipando empaticamente alle vicende narrate. Un punto di vista tutt'altro che asettico e distaccato, dunque. Sono i dialoghi, anzi, ad essere ridotti all'osso. Nel film di Fresi tutto ciò si è tradotto in inquadrature proprie dello stile narrativo onnisciente, ovvero con almeno tre significativi dolly dal basso verso l'alto a mostrare una visione demiurgica, complessiva, che include anche gli sfondi in campo lungo. Quando invece si vogliono evidenziare i momenti più drammatici, le inquadrature si stringono sui personaggi, ma vi è un uso parco del dettaglio, riservato agli oggetti, come ad esempio le armi, quasi che l'essenza della drammaticità scaturisca più da altri fattori, come la dilatazione del tempo del racconto, o il peso delle parole. Esse si configgono nella memoria dello spettatore in modo più schietto e incisivo perché Fresi, rinunciando a una voce narrante, rinuncia anche a una loro mediazione, interpretazione o giustificazione che dir si voglia. Sotto questo punto di vista la distanza rispetto al romanzo è perciò più palpabile. Per quanto riguarda la trama, Fresi ha scelto una linea narrativa più semplificata, anziché far coincidere il cuore della vicenda con un lunghissimo flashback. Tra le interpretazioni degli attori, oltre che quella del protagonista Sebastiano Tansu (l'Andrea Arcangeli della serie TV Romulus), spicca quella di Noemi Medas, nei panni di Mariangela Mamia. Anche la conclusione del film è differente dal soggetto originale: Sebastiano Tansu non scompare nel nulla, ma muore di morte violenta per mano di Pietro Vasa.

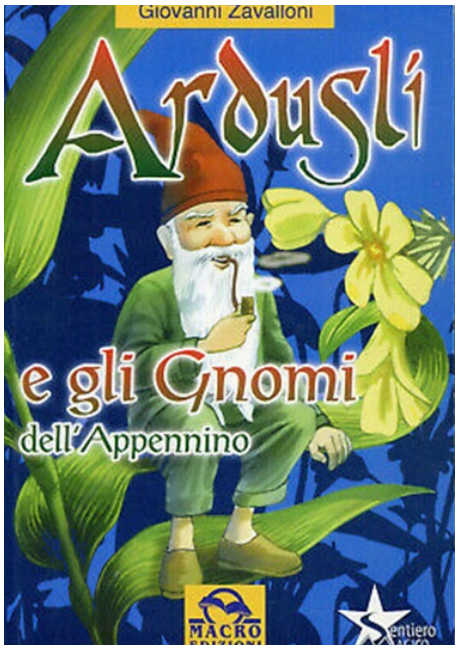
Alessio Cossu

L'amico degli gnomi: Giovanni Zavalloni

Ignazio Gori

Sono da sempre stato affascinato dal mondo segreto degli gnomi. Ricordo che da bambino, quando i miei genitori mi portavano in gita in montagna, sulle Alpi, non volevo mai tornare in hotel; sognavo prima o poi di veder saltar fuori uno gnomo, da sotto le radici di un grosso albero o dietro una roccia, nel rigoglioso sottobosco.
Per anni ho collezionato dei libricini che uscivano periodicamente in edicola, si chiamavano *Il libro segreto degli gnomi* ed era più che altro un manualetto a puntate sulla natura, sugli animali, sulla storia degli uomini visti attraverso la saggezza millenaria degli gnomi, che sono considerati dalla mitologia popolare i custodi della saggezza della terra. Amavo da morire quei libretti e li amo ancora. Quando li vedo sulle bancarelle dell'usato mi emoziono e li ricompro, li rileggo, torno bambino, anzi, mi riscopro bambino.
Alla luce di questa mia passione, conoscere il signor Giovanni Zavalloni, unico testimone diretto conosciuto, nonché amico e confidente di una comunità di gnomi, non può che rendermi estremamente felice, alimentando una curiosità mai sopita, una magia benigna che mi riporta all'infanzia, che mi fa credere ancora alla forza della vita, che di recente vacilla, a una coscienza pura che sfida ogni preconcetto o filtro mediatico. Zavalloni a mio avviso è un vero poeta, perché solo un poeta può rendersi veicolo di certi sogni, solo un vero sognatore può attraversare i "ponti emozionali" che la vita ci presenta ma che non tutti sono in grado di vedere. Occorrono occhi senza veli. Occorre un *surplus* di anima.
Ecco perché quello di Zavalloni è "realismo magico", capace, forse in questo caso anche inconsapevolmente, di unire lo spirito del miracolo zavattiniano (ricordate *Miracolo a Milano*?) a un'incrollabile sentimento popolare, genuino, che nulla pretende se non di esser creduto, perché vero è ogni sogno.
Solo chi sogna vive, creando orizzonti di e oltre se stesso. Il sogno è l'essenza della vita e della Storia. L'uomo se n'è dimenticato.
Giovanni Zavalloni vive a Savignano sul Rubicone (FC) dove gestisce un negozio di tessuti. Grande appassionato di cultura ecocompatibile e innamorato di tutto ciò che la natura esprime attraverso la simbologia dei tre regni, animale vegetale e minerale, ama leggere ed è autore di svariati libri sugli gnomi.
Secondo lei, il sogno può essere più vero della realtà?
È bello sognare. Ad occhi chiusi. Ad occhi aperti. È bello anche vegliare. Ad occhi aperti. Ad occhi chiusi. E poi, come dice Ardusli, la guida anziana della piccola comunità che frequento da oltre quarant'anni: "Una vita senza fantasia è una condanna. La Fantasia è la rivoluzione più grande che l'uomo abbia avuto modo di sperimentare. È una rivoluzione ideale, appagante. La Fantasia consola, lenisce, colora il quotidiano. Unisce, abbatte le barriere, stempera le differenze, inibisce la burocrazia, straccia lacci e lacciuoli della nostra società. La Fantasia ci rende giustizia e sconfigge la morte. Tutti i regni vegetali, minerali e animali debbono la loro sopravvivenza all'istituto della Fantasia."
È stata dunque la passione per la montagna e un conseguente e profondo spirito di ricerca, a farle conoscere la realtà segreta degli gnomi?
Sì. Ho sempre amato risalire i contrafforti appenninici, di notte, senza torcia, per respirare appieno la natura.
Nel mio primo libro "Ardusli e gli gnomi dell'Appennino" (vedi foto a lato) racconto il primo incredibile incontro e l'inizio di una amicizia travolgente che dura da oltre quarant'anni.
Gli incontri avvengono così. Mi siedo sotto le due querce gemelle, distanti – ragionando con la loro unità di misura – tre salti di daino dal villaggio degli gnomi, le cui casette, naturalmente, non si vedono perché sono costruite sotto le radici delle querce, in un terreno ben drenato e protetto. Attendo così l'alba, quando la foresta si cambia d'abito e d'umore, quando gli animali ricevono le ultime benedizioni dalle stelle, ed ecco che all'improvviso, puntuale arriva Ardusli, di solito con un piccolo dono, una pietra, una piuma, o magari un dolcetto, servito nel "piattino delle domande rapprese": si assaggia la pietanza, si pone una domanda, ed ecco immediatamente la risposta. Pura magia della vita!
Qual è stata la reazione quando per la prima volta ha raccontato di questi incontri?
Non mi sono mai preoccupato della reazione altrui. Il mio compito è quello di raccontare, divulgare e descrivere nei miei libri, la cultura, la storia, la filosofia, il quotidiano, le curiosità, i giochi, i riti e gli aneddoti degli gnomi e delle fate. Credo sia un bel messaggio spiegare la perfetta "degnomocrazia" del Piccolo Popolo, ove non esistono re o regine, portaborse o spine, senza lacci e lacciuoli, e dove la discriminazione non ha ruoli!
Non mi stanco di ripetere che occorre mantenere il cuore aperto all'incanto, all'estasi, alla meraviglia, unici ingredienti che danno fiato alle trombe dell'esistenza. Non mi interessa l'incredulità o lo scherno. Certo, di prese in giro ce ne sono state, ma non ho avuto particolari problemi, e anche durante le ospitate televisive non mi sono mai lasciato impressionare dallo scetticismo. Generalmente il pubblico accoglie con rispetto e divertimento le mie testimonianze.

Giovanni Zavalloni



La sua famiglia cosa ne pensa?
Ho conosciuto mia moglie che già frequentavo il Piccolo Popolo, e i miei figli sono nati e cresciuti con la magia dei miei racconti. Credo che ognuno debba seguire il proprio percorso. Se vuoi incontrare un gufo, mima il suo verso. Se vuoi incontrare un lupo, non farti assalire dalla paura. Ma se vuoi incontrare uno gnomo, vai nel bosco, di notte, siediti e aspetta. Non avere paura, e se vorrà, sarà lui a venire da te, presentandosi così: "Me so gnom de bosch. E te, chisit?"
A proposito, che lingua parlano di solito gli gnomi di bosco? E con lei come comunicano?
Gli gnomi parlano una lingua tra il romagnolo antico, lo slavo, e il ladino[1]. Una miscela di idiomi e frasi che ho imparato a tradurre durante le mie frequentazioni e che mi sono sforzato di riproporre nei

segue a pag. successiva

1 La lingua retoromanza dolomitica, tuttora parlata in Trentino-Alto Adige, Veneto e Friuli-Venezia Giulia.

segue da pag. precedente

miei libri.

Può capitare che Ardusli la mandi a chiamare?

Certamente! Quando ha piacere di incontrarmi mi invia la sua postina, una gazza ladra con un biglietto legato alla zampetta. È lo stesso Ardusli a scrivermi: Gioaen - così mi chiama – vis su!" (Giovanni, vieni su!). Allora, col cuore in gola, mi affretto a preparare lo zaino e parto alla volta del villaggio, posto a 1100 mt slm, in Appennino, una zona a cavallo tra la Romagna, le Marche e la Toscana. Tempo un'ora di auto e un'altra a piedi.

Capisco perfettamente la sua riluttanza a rivelare il luogo geografico esatto, ma questo non le ha comunque impedito di raccontare più volte i suoi incontri in un noto talk show televisivo.

Il conduttore di quel talk show ama tutto ciò al di fuori del sentire comune, soprattutto se è controcorrente, e lo affascina il modo in cui riesco a raccontare in maniera così naturale le gesta del Piccolo Popolo, il loro modo di vivere, la caratterizzazione dei personaggi, le curiosità, anche le più pruriginose. A distanza di anni ricorda ancora perfettamente il nome dei miei piccoli amici, non soltanto dunque Ardusli, ma anche Sghela, Gigin e Gagiet, i due gnomi omosessuali, e così tutti gli altri. Sono stato anche definito il Tito Livio degli gnomi. D'altronde, come è stato giustamente detto: "Crediamo ancora ai politici e non vogliamo credere agli gnomi?"

Chi è Sghela?

È la compagna di vita di Ardusli, stanno insieme da oltre duecento anni. Ha trecentosessant'anni ben portati ed è ancora in formissima. È anche la psicologa del villaggio, in grado di stirare i "pensieri sgualciti" degli gnomi.

Trecentosessant'anni!? Accidenti! Quanto può vivere mediamente uno gnomo e quali sono le sue principali attività?

Uno gnomo può vivere tranquillamente fino alla soglia dei cinquecento anni. Ardusli per esempio è nato il 9 Dicembre 1599, ha dunque quattrocentoventitre anni ed è ancora sessualmente molto attivo. Fa l'amore ogni giorno con Sghela, spesso nelle tiepide acque solfuree del "laghetto afrodisiaco".

Gli gnomi, proprio come noi, possono vivere da single o formare delle famiglie, composte da coppie eterosessuali con figli o, come già detto, da coppie gay; Gigin e Gagiet ne sono un esempio, essendo giunti venticinque anni orsono dalla lontana Lapponia per fidanzarsi qui in Italia.

Oltre dunque ad assicurarsi il benessere delle loro famiglie, gli gnomi sono abilissimi falegnami, carpentieri, erboristi, pranoterapeuti, sempre nel rispetto dell'equilibro dei tre regni: vegetale, minerale e animale. Le gnome inoltre sono cuoche provette.

Crede che ormai ci sia un "turismo" o per meglio dire una "curiosità mediatica espansa", legati a probabili avvistamenti degli gnomi?

Penso che qualsiasi iniziativa, evento o festival, che tratti l'argomento gnomi e fate, nel rispetto di una cultura ecocompatibile, debba essere favorita e incentivata. Io però non ne ho mai approfittato o speculato; non ho mai organizzato spedizioni di turisti o curiosi in cerca dello gnomo. Sono un cantastorie, un opinionista degli gnomi, e quello resto.

Quali sono gli insegnamenti più preziosi, appresi dagli gnomi, che si sente di rivelare?

Gli gnomi mi hanno insegnato tanto. Tantissimo.

E ancora oggi, a distanza di decenni, mi stupisco ogni volta della loro sapienza millenaria. Ho appreso il significato esoterico degli uccelli, il potere delle pietre, le sfumature simboliche nel linguaggio della flora e della fauna. Per non parlare dei tanti spunti di filosofia ancestrale ed empirica.

Agli gnomi mi accomuna inoltre la passione per la meteorologia e la poesia, perché gli gnomi sono dei veri poeti. Le loro parole sono i sussulti delle radici della terra.

Ci sono stati grandi uomini che hanno ammesso in passato di aver avuto contatti con gli gnomi. Ne conosce qualcuno?

Certamente. Io comunque posso riferire solo di quelli raccontatomi da Ardusli.

Axel Munthe, illustre medico e animalista convinto, narra del suo incontro con lo gnomo nel suo libro, pubblicato nel 1929, La storia di San Michele, un racconto autobiografico e romanzato della sua vita. E poi Giuseppe Verdi, che nel 1841, dietro consiglio del medico come cura della depressione, era solito trascorrere dei periodi in alta collina. Una notte, camminando nel bosco, incontrò Ardusli, di ritorno da una visita a Venezia. L'impatto fu ovviamente traumatico. Verdi credette sul principio di soffrire d'allucinazioni. Non ci pensò su due volte e se la diede a gambe levate nonostante l'invalidante debolezza. Ma poi, rincorso e confortato dallo gnomo, cedette all'evidenza e divenne suo amico fraterno.

Ardusli conobbe anche Friedrich Nietzsche, il grande filosofo tedesco, vissuto nel diciannovesimo secolo. Fu proprio nel periodo in cui si conobbero che Nietzsche terminò una delle sue opere più importanti: "Al di là del bene e del male", un capolavoro di affascinante misticismo.

Persino Torquato Tasso cita lo gnomo nella sua "Gerulasemme liberata"...

Veramente affascinante la Storia vista anche dalla parte degli gnomi.Ma perché Ardusli avrebbe scelto proprio lei per queste confidenze?

In effetti mi imbarazza molto essere stato scelto come amico e portavoce. Qualche tempo fa chiesi al mio piccolo amico il perché di tanta fiducia nei miei confronti e lui mi rispose: "Gioaen tan pis, parchè tan si on crochet e tan si fels e pu ci tranquel et tfe un bon lavorir countra al miseri di sfighè e ci tel e quel cum la tu faza da pataca. Atposdei che tci un purè cum anomai vist intla mi vitae". Ovvero: "Tu mi piaci perché non appartieni agli orti coltivati dell'ipocrisia, non fai parte della miriade di fiori plastificati che ornano le aiuole della vita, hai spirito critico davanti alle miserie umane e, forse, sei uno degli ultimi puri che abbia conosciuto durante la mia lunga vita".

L'avevo detto che gli gnomi sono dei poeti! Queste parole infatti mi commuovono fino alle lacrime. Io mi considero una persona assolutamente normale, come tante altre, ma Ardusli dice che sono un puro. E ce ne sono rimasti pochi, pochissimi.

Che rapporto hanno gli gnomi con la morte?

Quando avverte che l'ineluttabile si avvicina, lo gnomo si avvia verso la Collina della Luce con un ovetto di uccellino canoro in mano. La Collina della Luce non è un luogo preciso, uguale per tutti. È un luogo in cui lo gnomo sente di doversi dirigere per ricongiungersi con la Madre Terra. Lo gnomo infatti è panteista, animista, crede nel Dio di tutti, e accetta la fine con grande dignità perché è certo di potersi reincarnare.

Cosa mangiano? Scommetto che sono "vegani"!

Ti correggo lievemente, sono vegetariani, visto che si nutrono anche di latte, soprattutto quello caprino e di uova – vanno matti per quelle delle gallinelle prataiole – ma per via del loro inscindibile rapporto con gli animali non potrebbero mai cibarsi di carne.

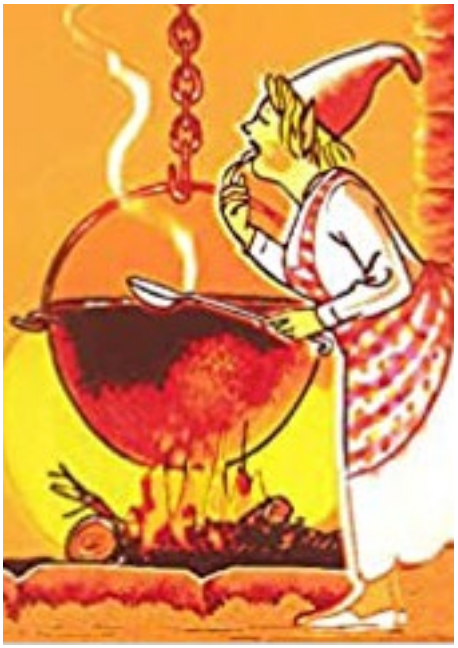
Anche riguardo il loro vestiario e corredo, usano spesso pelli e pellicce di animali, ma solo se già passati a miglior vita per cause naturali.

A proposito di cibo – sempre più in voga anche nell'editoria – lei ha pubblicato un libro di ricette "gnomesche"...

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Si intitola "La cuoca Milly" (vedesi foto seguente)



nel quale descrivo minuziosamente ben centoquindici ricette vegetariane, ognuna legata a un rito o aneddoto della vita degli gnomi. Io le ho preparate personalmente, una per una, e devo dire che sono davvero molto gustose, le consiglio a tutti!

Che lei sappia, quante comunità di gnomi esistono ancora? E come viaggiano? Comunicano tra loro anche a distanza?

In Italia esiste soltanto la piccola comunità di Ardusli, stabilitasi sull'Appennino alla fine del 1300 da gnomi provenienti dalla Romania e composta da circa sessantacinque abitanti.

Quando devono viaggiare gli gnomi si servono delle oche marzaiole, imbragandosi sul loro dorso e indossando piccoli impermeabili di pelle di lontra, spalmata con cera di api friccicorine, in modo da rendere la pelle resistente alle intemperie. A volte si servono anche dei lupi, o della mongolfiera delle fate Asèmsvegi, soprattutto quando devono compiere lunghi viaggi, ad esempio fino in Lapponia dove risiedono i cugini.

Altre comunità, purtroppo, si sono estinte.

Chiariamo per chi fa confusione: gli gnomi non sono gli elfi, o gli "hobbit" romanzati da J.R.R. Tolkien, sono una razza distinta; d'altronde sono esistiti i giganti – ne sono state ritrovate le tombe in Calabria, in Sardegna … e ne parla anche la Bibbia – perché dunque non dovrebbe esistere la contro-razza?

Gli gnomi sono in carne e ossa, e si definiscono Devù, ovvero Devanini, divinità inferiori. Sono i custodi della natura, dell'equilibrio dei regni vegetale, minerale e animale. Erano gli gnomi che una volta assicuravano la crescita degli alberi, la maturazione dei frutti, coordinavano la vita animale e proteggevano anche la vita di noi umani.

"Un giorno però", mi ha raccontato Ardusli, "il Dio di tutti ci inviò il suo emissario, un angelo, il quale con tono autoritario ci disse che il nostro compito era concluso, ringraziandoci per la nostra eccellente dedizione. Era giunto il momento di lasciare gli uomini al libero arbitrio e di seguirli solo da lontano, nascosti nelle profondità dei boschi."

A malincuore gli gnomi ubbidirono e si nascosero nei boschi, pur mantenendo costante l'affetto e la nostalgia per l'uomo. Perché gli gnomi ci guardano, ci seguono, anche se noi non ce ne accorgiamo.

Gli Elfi invece sono creature differenti. Ci sono gli Elfi della Luce, presenti nelle corolle dei fiori, minuti e bianchissimi; sono al servizio dello gnomo e sono in grado di potersi trasformare in altre dimensioni e consistenze, ma solo per pochi minuti. Poi ci sono gli Elfi Tetri, piccole presenze oscure, che succhiano energia. Gli Elfi Tetri non sono affidabili per gli gnomi, perché gelosi della loro saggezza millenaria. I folletti invece appartengono all'energia di una casa o di una famiglia che fu, e restano confinati e intrappolati tra le mura per sempre.

Discorso a parte meritano le Fate, esseri asessuati che presentano peculiarità ben definite e sono molto amate dal Piccolo Popolo. Grandi quanto un'unghia e fosforescenti, sono presenti nei parchi, nei giardini, soprattutto in prossimità di sorgenti e fonti d'acqua.

Nei suoi libri si nota una contagiosa voglia di comunicare un modo "altro" di vedere e vivere la natura, anzi di riviverla. È questa la "simbiosi" che ispirano gli gnomi del bosco?

Si, un giorno Ardusli mi fece dono di una piccola grafite. Disse: "Io so cosa pensi. Tu vorresti raccontare le nostre storie e la simbologia dei tre regni minerale, vegetale e animale. Ebbene, ti diamo il permesso, purché tu ci faccia leggere sempre i tuoi scritti prima di pubblicarli."

Il mondo è in una fase molto delicata, precaria. L'umanità sembra aver smarrito certe direzioni del cuore, del buonsenso, che l'hanno inevitabilmente allontanata dalla natura, dal suo equilibrio.

Qual è, alla luce della parabola discendente dell'umanità, l'insegnamento di queste creature dalla saggezza millenaria?

L'insegnamento filosofico dello gnomo è prezioso. Occorre riconoscere il valore di Madre Terra che ci ospita tutti. Dobbiamo ammirare con stupore ciò che ci circonda. Soltanto così eviteremo di compiangerci. Di sfogliare continuamente le pagine del rimorso. Di indossare l'abito cencioso del rimpianto. Se è vero che a una lucertola ricresce un arto, è altrettanto vero che il nostro cervello dispone di risorse infinite. Sfruttiamole! Dobbiamo ampliare la coscienza!

Dunque anche gli gnomi hanno elaborato, forse prima di noi umani, un loro concetto di "speranza"?

Certamente. Ardusli dice: "Non permettere mai che il cartoccio delle tue speranze si serri, stretto dallo spago di un pessimismo senza fine. Lancia i tuoi sassi tra le onde dell'avvenire, e anche se i sogni cadranno pianti, goccia a goccia, non arrenderti al perdono d'esser quel che sei."

Un bellissimo pensiero … e riguardo al Tempo?

Il passato e il futuro appartengono a una coscienza ingannevole. Occorre dunque vivere il presente, l'essenza felice di un istante rapito.

Com'era Giovanni Zavalloni prima di questa scoperta fantastica? Ovvero in che modo Ardusli e gli gnomi dell'Appennino le hanno cambiato la vita?

Sono convinto di aver fatto parte – in passato, forse in una vita precedente – del popolo degli gnomi. Mi risulta dunque assolutamente naturale comportarmi come se li conoscessi da sempre. Fin da bambino, in casa, con gli amici, a scuola, divulgavo il pensiero filosofico dello gnomo in maniera chiara ed esaustiva, con passione, con naturalezza, suscitando curiosità e interesse nei miei interlocutori. Gli gnomi fanno parte di me da sempre. Non penso dunque di essere cambiato, ma semplicemente di aver raggiunto una maggiore "consapevolezza".

E in che modo lei crede possa cambiare la vita di chi crede e si immedesima nei suoi racconti?

Leggendo i miei libri e ascoltandomi, ma occorre saper sognare per avvicinarsi e comprendere meglio il pensiero dello gnomo, i suoi consigli.

Anzi, voglio concludere quest'intervista proprio con una poesia che Ardusli, sempre prodigo di consigli, usa canticchiare accanto al fuoco, terminato il pasto, prima che la notte sbiadisca:

Sii come il tumulto delle spighe, quando il grano accusa la tempesta.
Sii come l'istinto dei pesci: furbo, lesto, vitale.
Sii come i cerchi indecifrabili degli alberi, quando intendono occultare l'età.
Sii come il pensiero dei vecchi: acuto, onesto, sintetico.
Sii come l'acqua fresca di sorgente: infinita, pura, dissetante.
Sii come il canto libero degli uccelli: eccelso, imprendibile, attraente.
Sii come il profumo del bucato steso ad asciugare: sano, avvolgente, allegro.
Sii come la presenza dell'ombra: silenziosa, paziente, irremovibile, fedele ai tuoi principi.
Sii come le fusa della lince: seducente, determinata, originale.
Sii come il sospiro del tempo: immenso, astrale, mutevole, audace.
Sii humus di te stesso affinché la tua crescita sia leale e costante.
Sii vero affinché i tuoi pensieri tocchino il cuore dei tuoi interlocutori.
Sii sorridente e fiducioso se vuoi che il prossimo apprezzi il tuo spirito.
Sii come la pioggia dopo un periodo di siccità: desiderato, bramato, festeggiato.
Sii sempre te stesso e l'universo sarà benevolo con te.

Ignazio Gori
Savignano sul Rubicone(2022)

Disegno realizzato da Ugo Bertotti, artista visuale, su carta con pennarelli neri e grigi

Fuga in Francia (1948) di Mario Soldati

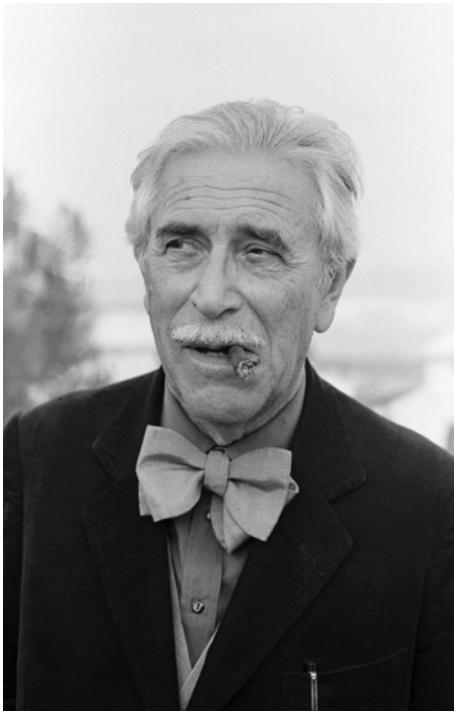
Come scrittore, ho sempre sfruttato la mia esperienza di regista.
Per me l'esperienza delle esperienze, quella che posso definire decisiva e incisiva,
è stata il cinema e non la letteratura.
Mario Soldati

Stefano Beccastrini

Perché Mario Soldati mi interessa e mi affascina. Confesso di aver cominciato, vari anni fa, a interessarmi con particolare attenzione, e molta simpatia, di Mario Soldati – quale scrittore, cineasta, giornalista, uomo di televisione, simpatico ed esperto enogastronomo - per due motivi molto personali ossia in seguito a due amori profondamente condivisi da entrambi: quello per il buon cibo e il buon vino (che Soldati, vecchio libertino elegante e gaudente, mi fece scoprire, quand'ero ragazzo, tramite le sue televisive ricerche sul – come si sarebbe poi detto - territorio, del buon cibo e del buon vino) e quello per il meraviglioso borgo di Tellaro, che avevo scoperto appena sposato e nel quale ogni tanto mi recavo a fare il bagno con mia moglie Paola (pensavo sempre a Tellaro, leggendo *Liguria* di Vincenzo Cardarelli:

O chiese di Liguria, come navi
disposte a esser varate!).

A Tellaro egli, uomo fortunato, possedeva una casa e vi ha vissuto i propri ultimi anni di vita, morendovi nel 1999. Seguivo con gioia sia la sua attività giornalistica (che si occupava di cibi e di vini come di sport, di cultura e di spettacolo, di usi e di costumi) che letteraria (a cominciare dal suo "America primo amore"), che cinematografica (considero il suo *Piccolo mondo antico* un assoluto capolavoro) ma ammetto di aver cercato, visto più volte, apprezzato tanto da parlarne entusiasticamente in questo articolo, il suo film *Fuga in Francia*, del 1948, in anni più recenti e a seguito della mia passione – risalente agli anni liceali – per un altro scrittore piemontese, Cesare Pavese. Proprio nel lavorare, accumulando documentazione, al mio libro più recente, *Quel buio fa bene*, che è dedicato ai rapporti tra Pavese e il cinema, m'imbattei nella notizia che quel film di Soldati (da me mai visto e che feci in modo di vedere presto) nei propri titoli di testa porta tra l'altro scritto "Soggetto e sceneggiatura di Carlo Musso, Ennio Flaiano, Mario Soldati" e, di seguito, "con la partecipazione di M. Bonfantini, E. Cecchi, C. Pavese". Pavese aveva partecipato alla sceneggiatura di *Fuga in Francia*? In cosa era consistita questa sua "partecipazione" di cui nulla è scritto né dalle pagine del suo diario, *Il mestiere di vivere*, né da alcuna delle biografie dello stesso Pavese edita dopo la sua tragica morte né da alcun documento rintracciato tra le sue carte. Nulla si dice, in merito, neppure ne *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, testo fondamentale, a cura di Mariarosa Masoero, sull'attività pavesiana quale scrittore di cinema. Verrebbe da pensare che abbia ragione la scheda sul film leggibile, su Internet alla voce *Fuga in Francia – Neorealismo*, ove sta scritto a proposito di tale film: " Grandi nomi alla sceneggiatura... ma quello di Pavese, da più parti indicato, non ha prova di esistere". Resta, peraltro, un mistero il fatto che, tra quelle "più parti" ci siano anche i titoli di testa del film medesimo. Proprio Soldati, peraltro, rispose al critico francese Jean A. Gili il quale, nel corso di una intervista, gli pose una domanda proprio sui titoli di testa di *Fuga in Francia*: "Non si dovrebbe mai credere ai titoli di testa, lei lo sa". E spiegò che il soggetto era stato scritto da Carlo Musso basandosi su una storia dello stesso Musso e di Ennio Flaiano sollecitata dal fatto che Carlo Ponti, produttore del film, aveva letto su un giornale la notizia della fuga di un gerarca fascista. Dunque di Pavese, e della sua partecipazione a *Fuga in Francia*, nulla si sa, se non che – quale direttore editoriale della Einaudi, egli intratteneva contatti epistolari con Musso, il quale cercava di farsi pubblicare un libro di racconti. Magari, citare Pavese nei titoli di testa del film, poteva essere una sorta di *captatio benevolentiae*.



Mario Soldati (1906 - 1999)

Fuga in Francia

Riccardo Torre (l'attore è un bravissimo Folco Lulli: il suo personaggio è quasi shakespeariano, drammaticamente e istrionicamente crudele e bugiardo, finto ed egoista) è un gerarca fascista in fuga dall'Italia appena liberata al fine di evitare una condanna a morte per crimini di guerra. Il suo proposito è quello, per sfuggire alla giustizia, di varcare clandestinamente il confine francese. Suo figlio Fabrizio, di dieci anni, scappa dal collegio e si unisce al padre, perciò assai contrariato. Giungono così a Oulx, in alta Val di Susa (nel frattempo, tutta la stampa italiana pubblica la notizia della sua fuga). Nella locanda in cui passano la notte, il fuggitivo – che si finge un'ingegnere - viene riconosciuto dalla cameriera ("formosa e accorata", la definisce Emiliano Morreale), di nome Pierina, che era stata la donna di servizio della sua famiglia.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pierina vorrebbe rivelare l'identità di Torre o ai tre giovani operai (uno dei quali, Tambien, è interpretato da Pietro Germi, che di *Fuga in Francia* si ricorderà quando realizzò *Il cammino della speranza*) che sono intenzionati anche loro a varcare di nascosto il confine in cerca di lavoro (indubbiamente un'idea notevole del film consiste nell'intrecciare l'espatrio clandestino del gerarca fascista e quello dei giovani e bravi operai che non trovan lavoro in Italia) o al finanziere che la corteggia. Con una lunga e bella sequenza, Mario Soldati – rivelandosi un maestro della suspence cinematografica - costruisce, nell'ampio e fumoso salone della locanda una vertiginosa tensione, giocando in maniera creativa sull'uso degli spazi nonché degli sguardi e dei movimenti dei personaggi. Durante la notte il bieco Torre uccide, per timore d'essere da lei tradita, la povera Pierina, sottraendole soldi e altri documenti e lasciando tracce che orientino i sospetti del delitto sul fratello di Tambien, Gino, che è stato in camera di Pierina per fare l'amore. La mattina dopo, sia Torre con il figlio sia i giovani operai lasciano la locanda, ov'è avvenuto un omicidio ma soltanto Torre lo sa, e si avviano, nella neve, verso il confine, alla fin fine decidendo di procedere assieme. Qui inizia anche lo splendore paesaggistico del film. Soldati, alla domanda di Gili se fosse stato più ispirato dalla storia del fascista fuggitivo o degli operai in cerca di lavoro all'estero, rispose "Nessuno dei due. Mi interessava il Piemonte, la montagna...". Effettivamente, il paesaggio montano, innevato, di *Fuga in Francia* è talmente bello da risultar commovente. Scalando la montagna, stanco e affamato, l'eterogeneo gruppo di esuli trova rifugio in una casermetta strada incontrata. All'interno di essa (ove, come nota Tambien, interi decenni di storia italiana son transitati, dolenti e silenti) si riapre il gioco – filmico, sonoro, coreografico, scenografico – già sperimentato da Soldati nella scena della locanda: aprendo l'involucro cartaceo del formaggio che Pierina aveva donato loro per affrontar la scalata e scoprendo ch'è un giornale che informa sulla fuga del gerarca Renato Torre, cantando una canzone napoletana e cercando di nascondere il giornale ponendoci i piedi sopra, trasmettendosi criptici messaggi con le parole del canto. Ormai, dopo tale scena di grande cinema, il gerarca è scoperto e gli

altri decidono di giustiziarlo seduta stante. "Perché volete uccidere mio padre? " domanda Fabrizio e gli altri rinunciano ad ammazzare Torre. Da ora in avanti, avviandosi il film verso il proprio finale, gli eventi scorrono, veloci e sempre nuovi, spesso addirittura melodrammatici. Torre continua a inventare bugie, finzioni, trappole con le quali sfuggire alla morte e imbonire i suoi ingenui accusatori, entra in gioco anche la polizia francese, il figlio del gerarca va comprendendo quale indegna persona sia suo padre. Eccetera eccetera. Alla fine, il delinquente viene arrestato e Tambien prenderà con sé il piccolo Fabrizio. Ci fu chi, per trovare difetti al film, lo accusò di rappresentare una malcreata imitazione del neorealismo, lo stile cinematografico all'epoca imperante. In realtà, *Fuga in Francia* vuol essere più un Noir che un'opera neorealista, più langhiano (Folco Lulli assomiglia assai a Peter Lorre) che rosselliniano. Secondo alcuni ammiratori del film, esso ricorda persino Orson Welles ma il suo protagonista non appare affatto – come, nelle opere di Welles, i vari Kane, Quinlan, Arkadin, Falstaff e così via – un "mostro simpatico" (la definizione è di Welles medesimo) bensì il più antipatico e odioso dei "mostri" cinematografici.

Riscoprire il cinema di Soldati

"In passato, complice anche la difficoltà di reperire le copie - ha scritto Adriano Aprà, l'André Bazin italiano (fu lui a curare, nel 1973, la prima edizione italiana, intitolata *Che cos'è il cinema?*, di testi critici del fondatore dei *Cahiers du Cinema*) – ho fatto fatica a farmi un'idea complessiva della sua opera... Adesso lo considero uno dei maggiori cineasti italiani..". Aprà si è anche impegnato nel predisporre uno schema valutativo dei film di Soldati, suddividendoli in *capolavori, film ottimi e buoni, film medi e talvolta anche mediocri*. Nel primo gruppo, per esempio e tra altri, collocava *Malombra* (1942), *Eugenia Grandet* (1946) e appunto *Fuga in Francia* (1946); nel secondo, *Dora Nelson* (1939), *Piccolo mondo antico* (1941) e *Le miserie del signor Travet* (1945); nel terzo. *Donne e briganti* (1951), *I tre corsari* (1952) e *Policarpo, ufficiale di scrittura* (1959); nel quarto infine, *Tragica notte* (1942), *Botta e risposta* (1950), *Jolanda, la figlia del corsaro nero* (1952: un film che avevo amato molto, nell'infanzia). Mi avvio a concludere. Lo farò citando Emiliano Morreale, curatore del volume *Mario Soldati e il cinema*, una monografia sul cineasta che lo riporta, finalmente, sulla strada della sua rivalorizzazione. Egli ha scritto: "Il centenario della nascita di Mario Soldati, nel 2006, ha sancito la riscoperta dello scrittore e la sua rivalutazione all'interno del canone letterario del Novecento...(e)... anche la figura del regista ha goduto in parte di una ripresa di interesse...Ricominciare a guardare i film di Soldati può essere una riscoperta di un cinema italiano diverso, per certi versi lontano ma per altri di sorprendente modernità e godibilità. E confermarsi nell'idea di un Novecento italiano, letterario e cinematografico, più ricco e curioso e da studiare di quanto ancora non si pensi".

Stefano Beccastrini

Drive My Car (2021) Ryusuke Hamaguchi

Due anni dopo la morte inaspettata della moglie, Yusuke Kafuku (Hidetoshi Nishijima), un famoso attore e regista teatrale, riceve un'offerta per dirigere una produzione di zio Vanja a un festival teatrale a Hiroshima. Lì incontra Misaki Watari (Toko Miura), una giovane donna taciturna incaricata dal festival di guidarlo nella sua amata Saab 900 rossa. Con l'avvicinarsi della prima della produzione, le tensioni aumentano tra il cast e la troupe, non da ultimo tra Yusuke e Koji Takatsuki, un giovane attore televisivo che condivide un legame sgradito con la defunta moglie di Yusuke. Costretto a fare i conti con verità dolorose sollevate dal suo passato, Yusuke inizia - con l'aiuto del suo autista - ad affrontare i misteri ossessionanti che sua moglie ha lasciato alle spalle. Adattato dal racconto di Haruki Murakami, *Drive my car* di Ryusuke Hamaguchi è un road movie inquietante che percorre un sentiero di amore, perdita, accettazione e pace

Tonino Mannella

Scrivere o parlare di *Drive my car* è ormai diventato difficilissimo sia perché già si è detto molto ma anche perché i numerosi riconoscimenti ottenuti dovunque il film sia stato presentato, testimoniano la qualità di quest'opera che continua a emozionare il pubblico di tutto il mondo. C'è da dire che il successo di questo film non è un fulmine a ciel sereno, poche volte, in effetti, è così, ma è il frutto di un percorso che parte da lontano quando un appena ventenne Ryusuke Hamaguchi esordisce a livello internazionale con il suo film di laurea *Passione* presentato al festival di San Sebastian. Da allora il regista giapponese realizza una serie di documentari prima di apparire al festival di Locarno 2013 con Happy Hour che ottiene la Menzione speciale per la sceneggiatura, lo ritroviamo a Cannes nel 2018 e in seguito al Festival di Venezia, dove vince il Leone d'argento come co-sceneggiatore di *Wife of a Spy* di Kiyoshi Kurosawa. Infine, contemporaneamente all'uscita di *Drive my car* l'altro suo film *Wheel of fortune and fantasy* vince l'Orso d'argento del Gran premio della giuria al Festival di Berlino. Da lì in poi la storia è nota: il successo a Cannes e la consacrazione agli Academy Awards, dove ottiene la statuetta come miglior film internazionale.
I motivi del successo della pellicola sono molteplici, dalla sceneggiatura costruita perfettamente che dipana la storia gradualmente e inaspettatamente seppur senza troppi scossoni, alla recitazione misurata e allo stesso tempo coinvolgente dei due protagonisti. La recitazione stessa è uno dei temi centrali del film sia essa intesa a livello professionale come forma socialmente accettabile di assunzione d'identità multiple oppure come meccanismo individuale di comportamento che pone interrogativi sull'autenticità dei sentimenti nei confronti delle persone amate. La commistione tra realtà e finzione, tra ruolo ed essenza è centrale nella narrazione e la scelta del testo da mettere in scena, Zio Vanjaa, diventa quasi una rappresentazione della vita reale del personaggio, a sua volta regista e attore. Il ruolo di regista rappresenta così l'illusione di poter governare gli eventi, di piegarli a una volontà che invece si scontra con la realtà e con l'impenetrabile individualità degli uomini. Proprio nel momento in cui crediamo di conoscere chi ci sta di fronte, con il quale condividiamo l'esistenza, qualcosa sfugge al nostro controllo e le certezze che sembrano incrollabili svaniscono rimettendo tutto in discussione. Il film racconta appunto questo percorso interiore che porta a una consapevolezza più alta che prescinde dai condizionamenti sociali. E' come guardarsi dall'esterno spogliandosi dalle sovrastrutture che hanno formato la propria personalità. Significativa in questo senso è la scelta della tecnica con la quale la compagnia teatrale si avvicina al testo: la lettura quanto più neutra possibile dell'intero testo ne consente una comprensione profonda e meno emotivamente inquinata. Quest'approccio di lavoro peraltro è usato dallo stesso Hamaguchi ed è stato mutuato dalla tecnica che Jean Renoir adottava con i suoi attori.
Hamaguchi affronta il dolore dell'impossibilità di capire fino in fondo l'altro e lo fa attraverso una perdita e un incontro, elevando l'automobile a luogo sacro dove avvengono gli scambi emotivamente più intensi e rivelatori. L'automobile è anche il luogo dove avviene l'incontro forzato tra il regista, protagonista del film e l'autista che gli è stata affidata, il loro rapporto prende vita nel corso della narra-

zione mettendo in luce entrambe le personalità e il modo in cui tale conoscenza reciproca contribuisca a un'analisi introspettiva diventando occasione di crescita e accettazione. La scelta di un'ambientazione così particolare come l'abitacolo di una macchina nasce dalla consapevolezza che spesso, involontariamente e inaspettatamente, le conversazioni che si svolgono in tale ambiente protetto, intimo e isolato dal resto del mondo prendono pieghe sorprendenti.
Lo sforzo comunicativo necessario per una comprensione totale è inoltre sottolineato dalla scelta di un cast multilingue per la composizione della compagnia teatrale che deve mettere in scena l'opera di Chekov, in particolare, la presenza di un'attrice muta che comunica con il linguaggio dei segni, esprime con forza l'esigenza dell'abbattimento delle barriere comunicative.
Tutti gli elementi descritti finora vanno a comporre un disegno armonico e intertestuale in cui anche la scelta di ambientare la storia nella città di Hiroshima contribuisce a caricare di significato il racconto, il regista è particolarmente bravo in questo rifiutando qualsiasi rappresentazione iconografica della città martoriata dalla bomba atomica.
Pur riprendendo il titolo di un racconto di Haruki Murakami, *Drive my car* contiene elementi tratti da altre storie contenute nella raccolta *Uomini senza donne*, in particolare nel film si fa riferimento a *Kino* e a *Sheherazade* attraverso i quali Hamaguchi costruisce una storia che va oltre ed espande il breve racconto dello scrittore giapponese.
Hamaguchi è riuscito a portare sullo schermo un grande racconto intimo ed esistenziale che affronta temi universali con una naturalezza ed eleganza che ne fanno uno dei film più importanti dell'anno, come testimoniano i numerosi riconoscimenti, ma è anche un'occasione di riflessione personale, una caratteristica che da sempre caratterizza il grande Cinema.

Tonino Mannella

Costa – Gavras e il suo cinema di denuncia e impegno civile

L'omaggio al regista greco alla 40ª edizione del Bergamo Film Meeting

Giovanni Verga

Thriller politici. Se si dovesse definire il genere, del tutto particolare, del cinema di Costa – Gavras, questa è di sicuro la formula più adatta. Una dote molto rara la sua, quella di saper coniugare intrattenimento e denuncia sociale, spettacolo e impegno civile. Al festival Bergamo Film Meeting 2022, va il merito di avere riscoperto questo autore dimenticato, con una retrospettiva completa nell'edizione del quarantennale da poco conclusa (26 Marzo – 3 Aprile). Sugli schermi di Bergamo sono stati proiettati tutti i suoi film, dall'esordio nel 1965, *Compartiment tueurs* (Vagone letto per assassini) con Yves Montand, l'attore con cui formò un lungo sodalizio artistico, all'ultimo, recentissimo *Adults in the room* , del 2019, girato alla rispettabilissima età di 86 anni. In mezzo una ventina di titoli, che si dividono tra la prima passione che forgerà il suo inconfondibile stile, il poliziesco, e il cinema di denuncia politico-civile, con l'occhio rivolto alla storia più che alla cronaca. Già il suo secondo film, *Un homme de trop* (Il tredicesimo uomo) dichiara molto chiaramente le sue intenzioni, cioè un cinema verità ma realizzato senza badare a spese, all'americana, con i mezzi e le tecniche del grande cinema di finzione. Più Oliver Stone che Rossellini e i neorealisti o Rosi, più adrenalina che minuziose ed estenuanti opere-inchiesta. Un *homme de trop* è già un manifesto del suo cinema futuro. Un film anzitutto con attori di grande richiamo, che tiene lo spettatore con il fiato sospeso due ore, e inoltre con un mistero di tipo poliziesco all'interno della trama, peraltro lasciato insoluto anche alla fine. La vicenda è quella di una brigata di partigiani nella Francia di Vichy durante la Resistenza ai tedeschi, un manipolo di avventurieri guidati da Bruno Cremer, che viene braccato sulle montagne dopo che avevano arditamente liberato alcuni loro compagni da una prigione-fortezza arroccata su una rupe. Ed ecco subito il giallo: nel gruppo di prigionieri, c'è n'è uno in più, il tredicesimo uomo appunto. Potrebbe essere uno di loro, un patriota, o un infiltrato, oppure un criminale comune. E qui inizia il viaggio del piccolo drappello , tra blitz partigiani e ricerca al loro interno della reale identità dell'intruso, che si rivela ambiguo fin dall'inizio. Una di queste azioni militari , un attacco a una stazione di polizia in un villaggio, mette in moto i tedeschi che con grande spiegamento di mezzi li tallonano, con continui ribaltamenti di fronte e scene di grande tensione. Una sola tra tutte: la ripresa dall'elicottero dell'avvicinamento tra la camionetta con gli uomini della brigata, in discesa da una tortuosa strada di montagna, e la colonna tedesca che sta risalendo in senso opposto. L'incontro fatale sarebbe stato inevitabile, proprio all'altezza di un tornante a U, ma viene miracolosamente evitato con un inserimento della camionetta in una piccola strada laterale. Immediatamente successiva è la trilogia sul potere e le sue degenerazioni: *Z* (Z- L'orgia del potere) del 1969, *L'aveu* (La confessione) del 1970 e *Etat de siege* (L'amerikano) del 1972, tutti con Yves Montand. *Z* è la rappresentazione potente di un assassinio politico in Grecia. Il film si ispira al

"Z - L'orgia del potere" (1969)

"L'amerikano" (1972)

"Il tredicesimo uomo" (1967)

"L'affare della sezione speciale" (1975)

"Missing - Scomparso" (1982)

romanzo di Vassilī Vassilikos sull'"affaire" Lambrakis, un professore universitario e deputato di sinistra, morto nel 1963 investito "casualmente" da un'auto negli anni del "regime dei colonnelli". Lo schema è quello del thriller poliziesco, con un investigatore che indaga sulla vicenda e alti esponenti politici che cercano di depistarlo. Indipendentemente dalle sue evidenti opinioni politiche, l'investigatore è davvero interessato a scoprire la verità, ma per riuscirci dovrà districarsi dalle retorica fumosa e dalle tagliole della politica, dalle false testimonianze e dai tentativi di corruzione. *L'aveu* invece si sposta nei Paesi oltrecortina, in piena Guerra fredda. La storia anche questa volta è reale. Anton Ludvik, alias Gerard, è viceministro degli Affari esteri della Cecoslovacchia. Capisce di essere osservato e seguito. Un giorno viene arrestato e imprigionato in isolamento e torturato psicologicamente durante le indagini; il funzionario di altissimo rango, nonostante sia sempre rimasto fedele alla linea, coercitivamente finirà a confessare un tradimento che non c'era, con conseguente processo e condanna. Un'onta da cui verrà riabilitato solo alla vigilia della Primavera di Praga. *Etat de siege* vola infine in Uruguay, all'inizio degli anni '70. La figura storica interpretata da Yves Montand è quella di Dan Mitrioni, un ex capo della polizia dello Stato dell'Indiana in servizio a Montevideo all'interno dell'Office of Public Safety dell'USAID: è un'agenzia americana per la cooperazione e lo sviluppo, utilizzata in realtà come copertura per addestrare la polizia civile al rapimento, alla tortura e all'assassinio di sospetti ribelli, parallelamente al personale militare preposto a tale compito. Il film si apre con l'americano trovato morto nel retro di un'auto. Passo passo, il giallo si dipana fino a spiegarci come e perché è avvenuta la morte. Appare chiaro che si è trattato di un omicidio. Si risale ai responsabili. E' un'organizzazione rivoluzionaria, operante in Sudamerica col motto di rubare ai ricchi per dare ai poveri, che aveva catturato e interrogato l'addestratore americano sulle sue attività reali dietro la facciata dell'USAID. Il rapporto tra prigioniero e rapitori, che finisce a diventare un vero e proprio processo, è il tema centrale del film, rivelando le ragioni e gli obiettivi degli insorti e quelle che stavano alla base della violenta ingerenza americana nei governi latinoamericani. Ancora un volta Costa Gavras svela con la tecnica del thriller un intrigo che stava alla base di una pagina oscura della storia recente, sostenuto anche dall'appoggio finanziario del governo socialista cileno del tempo, che sarebbe caduto poco dopo per mano di militari golpisti guidati e addestrati dagli statunitensi. L'americano-Montand tuttavia non si piega e non confessa, così che ai suoi carcerieri non resta alcuna alternativa che giustiziarlo.

Giovanni Verga

Un treno, un film

Il cavallo d'acciaio (1924)

Federico La Lonza

Compie quasi cent'anni la prima pellicola di grande impegno diretta dal sommo John Ford: un film muto della durata di ben due ore e mezza, che più che trattare la storia di qualche treno descrive l'epopea della costruzione di una ferrovia, la First Transcontinental Railroad, la linea che nel 1869 raccordò i territori centro-occidentali degli Stati Uniti con la costa americana dell'Oceano Pacifico: *Il cavallo d'acciaio* (The iron horse, 1924). Più precisamente, poiché la copertura di quel tracciato venne affidata a due compagnie, la Central Pacific, che partiva da Sacramento in California, e la Union Pacific, che partiva da Omaha nel Nebraska, il film di Ford seguiva le vicissitudini della Union Pacific, fino allo storico incontro dei due tronchi ferroviari a Promontory Point presso Odgen, nello Utah. Naturalmente, d'accordo con gli sceneggiatori Charles Kenyon, John Russell e Charles Darnton (l'ultimo non accreditato), pur tessendo un resoconto storico Ford optò per una vicenda largamente romanzata, anche se basata in parte su presupposti reali.

La trama partiva da lontano. Siamo nell'Illinois, a Springfield, nel 1853. All'incirca decenne, Davy Brandon (Winston Miller) è figlio del topografo David (James Gordon), il cui sogno è quello di vedere realizzata una ferrovia transcontinentale per collegare le due coste degli Stati Uniti; un giorno David decide di cercare fortuna nell'ovest, e parte col figlio, che si congeda con un repentino abbraccio dalla sua amica Miriam (Peggy Cartwright), una bambina figlia dell'imprenditore Thomas Marsh (Will Walling), della quale è tacitamente innamorato. A consolare i due fanciulli provvede l'avvocato Abe (Charles Edward Bull), amico dei loro padri e anch'egli favorevole alla realizzazione di una ferrovia transcontinentale. Messisi in cammino, una sera, durante una sosta in aperta campagna David e Davy avvertono dei rumori sibillini; temendo si tratti di indiani, il padre sollecita il figlio a nascondersi: Davy fa appena in tempo a celarsi dietro un cespuglio quando un gruppo di Cheyenne attacca il padre facendolo prigioniero; David però riconosce nel loro capo un bianco travestito, e questi lo uccide colpendolo con il tomahawk, quindi si allontana con gli altri. Più tardi, mentre Davy piange sulla tomba del genitore che ha appena provveduto a seppellire, viene trovato e tratto in salvo da un gruppo di trappers.

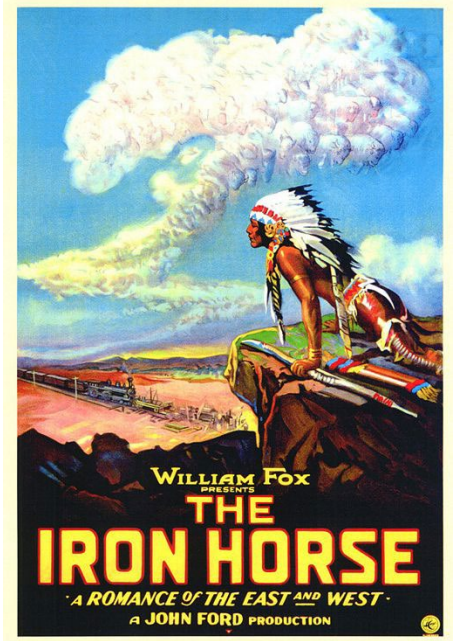
Nel giugno 1862 il Congresso americano autorizza finalmente la costruzione dei tracciati ferroviari destinati a unire le due coste degli Stati Uniti. A dirigere i lavori per il tronco della Union Pacific sarà Thomas Marsh, il padre di Miriam, coadiuvato dall'ingegnere Peter Jesson (Cyril Chadwick), fidanzato della figlia. In tale circostanza, a Washington, Miriam e Jesson incontrano il presidente Abramo Lincoln, che con la sua firma ne ratificherà l'atto: costui non è altri che l'avvocato Abe di Springfield, il quale, non appena riconosciuto Miriam, le domanda notizie su Davy: ma ella gli risponde di non saperne più nulla.

L'anno seguente cominciano finalmente i lavori, intrapresi da numerosi operai cinesi appositamente reclutati nella madrepatria, e da manodopera irlandese, polacca, italiana, tedesca e afroamericana, nonché, al termine della Guerra Civile, da reduci che avevano vestito una delle due uniformi, soprattutto l'azzurra. Da Omaha, la linea tracciata dalla Union Pacific si fa gravosamente strada nel terreno spesso accidentato del Nebraska, vincendo con la tenacia i problemi della cronica mancanza di cibo e della minacciosa presenza delle tribù pellirosse, che all'invasione per essi ingiustificata del loro territorio (in spregio ad un accordo firmato anni prima dal governo americano che garantiva ai nativi il possesso di larga parte degli attuali stati del Nebraska e del Kansas «finché l'erba continuerà a crescere e l'acqua a scorrere»), reagiscono con repentini attacchi.

La locomotiva giunge a Cheyenne City

Nel 1865 la ferrovia giunge a North Platte, nell'odierna contea di Lincoln in Nebraska, e ai suoi costruttori si prospetta l'arduo compito di affrontare il percorso che dovrà valicare le alte Montagne Rocciose: l'agiato Deroux (Fred Kohler), proprietario terriero, tenta di convincere Marsh ad approvare una larga deviazione del tracciato in modo che la linea ferroviaria aggiri la parte più impervia della cordigliera e attraversi i suoi possedimenti, al fine di esercitare ghiotte speculazioni, e per vincere la sua resistenza, servendosi di un'ingenua donna di vita, la giovane Ruby (Gladys Hulette), corrompe Jesson. Marsh tentenna, perché la previsione dei costi che i lavori comporterebbero è troppo alta; ma senza un passaggio che consenta di valicare lo Smoky River gli sarà impossibile non adeguarsi. Intanto Miriam persuade i lavoranti, ormai scettici e demotivati, a credere nel padre e rimettersi all'opera.

Nel corso di un attacco dei pellirosse al treno su cui tra l'altro viaggiano i Marsh, un giovane



pony express che era da loro inseguito balza sul convoglio e contribuisce alla sua difesa: scampato il pericolo, durante un colloquio con Thomas e Miriam lo stesso, che è Davy Brandon, riconosce i suoi vecchi amici di Springfield. Da lui Thomas apprende che il passaggio per superare la cordigliera esiste, ed è proprio in quel punto che dodici anni prima suo padre venne ucciso. Davy si offre d'indicarlo ai Marsh, e parte per lo Smoky River in compagnia di Jesson: ma quando, legato a una fune assicurata a una pianta, egli si cala nella gola, Jesson - per gelosia, e perché ormai in comunella con Deroux - taglia la stessa facendolo precipitare, quindi torna dai Marsh e comunica loro che Davy è morto e non esiste alcun passaggio.

Per fortuna, invece, afferrandosi a un albero Davy si è miracolosamente salvato, e a piedi intraprende il viaggio di ritorno al campo base della costruenda ferrovia, dando a Thomas

segue a pag. successiva

George O'Brien e Madge Bellamy

segue da pag. precedente

la buona novella; lui, che vorrebbe regolare i conti con Jesson, viene però trattenuto da Miriam: supplicandolo di rinunciarvi, ella nel contempo gli svela di non avere mai smesso d'amarlo: e per mostrare di obbedirle le consegna la pistola. Ma poco dopo, quando entra disarmato nel da poco aperto saloon di quel nuovo centro sorto nel deserto, la febbrile e turbolenta Cheyenne City, Jesson tenta di ucciderlo: a impedirlo è solo la prontezza del simpatico ex caporale Pat Casey (J. Farrell MacDonald), che devia il suo colpo di pistola colpendogli la mano con una sedia. Tra Davy e Jesson scoppia una rissa nel corso della quale quest'ultimo viene ucciso.

Così Marsh riprende la costruzione della ferrovia, intenzionato a sfruttare il passo segnalato da Davy. Per impedirlo, Deroux si reca di gran fretta presso la tribù Cheyenne, e la persuade ad attaccare i lavori: nel sollevare la loro bellicosità egli ha buon gioco, perché non è altri che Bauman, il mezzosangue, l'uomo senza tre dita della mano destra, che tanti anni prima, sostenuto da alcuni pellirosse aveva ucciso a sangue freddo David Brandon. Mentre, in una zona pianeggiante, guidati da Davy gli operai stanno ponendo i binari lungo il tracciato, vengono assaltati da un nutrito gruppo di indiani, che ben presto circondano il loro cantiere: rifugiati sotto le carrozze del treno, i lavoranti si difendono come possono dallo stretto accerchiamento dei pellirosse. Davy intuisce che l'unico modo per scamparla è chiamare rinforzi: perciò sale con un macchinista sulla locomotiva, che azionata in retromarcia sfugge alla stretta degli assedianti e in poco tempo raggiunge Cheyenne City. Una volta qui, se trova molti desiderosi di prestare aiuto agli operai, e gli altri vengono persuasi sia dall'improvviso arrivo di una mandria di vacche portate dal Texas da alcuni cowboys proprio per sfamare i lavoratori, sia dall'esempio delle donne, in testa Ruby e Miriam, che sono tra le prime a imbracciare il fucile e salire su un carro aggregato al treno. Quando il nuovo convoglio raggiunge la zona dello scontro, e viene presto integrato da un drappello di indiani Pawnee guidati da uno scout, compreso che la partita è persa Bauman-Deroux decide di vendicarsi di Brandon, e avvicinandosi a un capanno dei lavoranti spara ripetutamente verso il carro dove lui si trova, ferendo mortalmente Ruby. Accortosi del cecchino, aggirando la postazione Davy striscia fino al capanno, dove prima riconosce Deroux e poi Due Dita Bauman, l'uccisore del padre: tra i due si accende una lotta acerrima; alla fine Davy ha la meglio e uccide l'avversario. Scosso dai tragici avvenimenti, poco dopo Davy decide con l'amico Pat di lasciare Cheyenne City e la Union Pacific, e senza neppure salutare Miriam si reca con lui in California, dove i due s'impiegano come manovali nella Central Pacific.

Il treno sul percorso

Fred Kohler

I faticosi lavori di costruzione in montagna

Charles Edward Bull, Madge Bellamy e Cyril Chadwick

In primo piano, Madge Bellamy, George O'Brien e Cyril Chadwick

Siamo nel maggio 1869, a Promontory Point nell'Utah, nell'imminenza della riunione dei due tronconi ferroviari. Davy e Pat riabbracciano gli amici operai della Union Pacific e si scambiano le notizie. Poi avviene lo storico incontro tra le due linee, in occasione del quale il governatore della California e presidente della Central Pacific Leland Stanford s'incontra col presidente della Union Pacific Thomas Clark Durant, e al governatore Stanford compete la cerimonia della conficca dell'ultimo bullone (detto tra noi, l'attore se la cava malissimo: perché il colpo che assesta lo fa cadere, ed egli continua a battere sulla traversina sperando che gli spettatori non se ne siano accorti). Dopo essersi trovati di fronte per un simpatico scambio di battute, Davy e Miriam si allontanano dagli astanti, certi che il futuro sia tutto per loro.

Fin qui il racconto. Per arricchire la vicenda di connotazioni epiche, Ford e gli sceneggiatori non si fecero scrupoli: alle figure storiche di Abramo Lincoln, Leland Stanford e Thomas Clark Durant, aggiunsero quelle di personaggi del west come Buffalo Bill alias William Cody (George Waggner), incaricato di fare strage di bisonti per sfamare la manovalanza addetta al tracciato ferroviario (fatto, questo, storicamente provato), del leggendario pistolero Wild Bill Hickok (Jack Padjan), mentre la figura dell'eccentrico barista e giudice Haller (James Marcus) è un perfetto ricalco di quella di Roy Bean, che proprietario di un saloon si proclamò giudice di pace esercitando tra gli anni 1882 e 1903 la legge nella contea texana di Val Verde, guadagnandosi così l'appellativo La legge all'ovest di Pecos. (nel cinema hanno vestito i suoi panni anche Walter Brennan ne *L'uomo del West* di William Wyler, 1940, e Paul Newman ne *L'uomo dai sette capestri* di John Houston, 1972). Nel film, una presenza realmente significativa fu quella delle locomotive: le varie UPRR 4-2-2, UPRR 4-4-0 numeri 22 e 116 e CPRR "Jupiter" 4-4-0 ed "Hercules" 4-4-0, soprattutto la 116 e la Jupiter, debitamente restaurate, giacché furono proprio le stesse dello storico incontro di Promontory Point.

Prodotto e distribuito dalla Fox Film Corporation, *Il cavallo d'acciaio* venne girato tra il gennaio e il maggio 1924 in California e in Nevada, comportando un budget di spese di 280.000 dollari. Esso apparve in anteprima negli Stati Uniti il 28 agosto del '24, quindi pian piano giunse negli altri principali paesi del mondo, facendo registrare al box office l'incasso di oltre 2 milioni di dollari. Considerato fin d'allora il primo western di Ford di respiro epico, nel 2007, dopo un minuzioso restauro, il film è stato proiettato con successo al Festival di Venezia; quattro anni dopo una copia della pellicola ha trovato accoglienza presso il National Film Registry della Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti.

Il film è obiettivamente un po' lungo, specie nell'ultima mezz'ora; inoltre Peggy Cartwright, la Miriam decenne, è una bambina bellissima, che Madge Bellamy, la Miriam adulta, non fa neppure lontanamente ricordare, anche per il diverso colore degli occhi, chiari nella prima e scuri nella seconda; ebbero due piccolissime parti anche due giovani attori di belle speranze come Jean Arthur e George Brent. Giudicato un classico, *Il cavallo d'acciaio* è ritenuto una sorta di 'caposcuola' del genere western. Sulla costruzione della First Transcontinental Railroad nel 1939 Cecil B. De Mille diresse un nuovo film, *La via dei giganti* (Union Pacific), con Joel Mc Crea, Barbara Stanwyck, Robert Preston, Brian Donlevy ed Anthony Quinn.

Federico La Lonza

Handala, se con i fumetti la Palestina sogna ancora un futuro

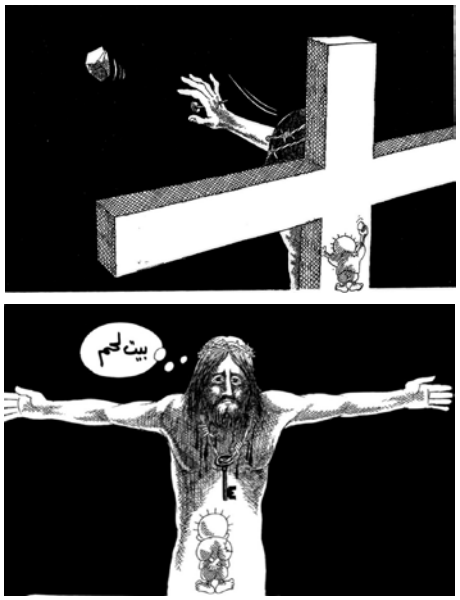
Ali Raffaele Matar

Se fosse ancora in vita, oggi Naji al Ali avrebbe ottantacinque anni. Probabilmente, sarebbe ancora in grado di viaggiare, di partecipare a tavole rotonde in giro per il mondo per testimoniare le atrocità della sua diaspora. E soprattutto, sarebbe ancora capace di ritrarre, imperterrito, la sofferenza quotidiana vissuta dai palestinesi, attraverso il suo personaggio più iconico: *Handala*. Se fosse ancora in vita, queste pagine avrebbero ospitato una sua intervista, invece di un necrologio. Ma il fato ha voluto che spirasse ad appena cinquant'anni. Una morte violenta, giunta nel periodo in cui risiedeva e disegnava a Londra. Un proiettile alla tempia, sparato con precisione da un cecchino tutt'oggi ignoto, che lo ha costretto a restare in coma per un intero mese, prima della sua dipartita avvenuta nel torrido agosto del 1987. Non è un segreto di pulcinella che l'esecutore dell'assassinio dell'artista palestinese fosse affiliato al Mossad, che avrebbe ritenuto una seccatura il successo dell'artista divenuto voce dei palestinesi contro i soprusi israeliani. Esattamente come, quindici anni prima, nel luglio del 1972, sempre gli stessi servizi segreti di Israele, noti al mondo per la loro efferatezza, si macchiarono dell'ignobile e ingiusta uccisione di Ghassan Kanafani, la cui unica colpa era quella di essere uno degli intellettuali e attivisti più dotati del panorama palestinese che, in soli trent'anni di vita, aveva già firmato dozzine di saggi e racconti divenuti dei classici della letteratura araba, dei quali in Italia sono editi *Uomini sotto il sole* e *Ritorno a Haifa*. Fu proprio Kanafani, nei primi anni Sessanta, a spianare la strada a Naji al Ali, suo connazionale, in modo che riuscisse a pubblicare le sue strisce che, di lì a poco, avrebbero conquistato milioni di lettori arabofoni grazie all'immediatezza del suo tratto e alla malinconia che ne traspare, un sentimento condiviso da milioni di persone in quegli anni tremendamente duri per la Palestina e tutto il resto dei Paesi dell'area. Pubblicate in contemporanea sui quotidiani arabi più letti, dal kuwaitiano Al Qabas al libanese Assafir, le vignette di Naji al Ali raccontano i momenti salienti di quella che è oggi la storiografia della causa palestinese ma che per milioni di persone è stata ed è ancora oggi una quotidianità segnata da una profonda mestizia. Per il trentacinquesimo anniversario della sua morte, l'editore indipendente campano Marotta e Cafiero propone *Handala, un bambino in Palestina*, selezione delle più note vignette di Naji al Ali, basata sull'edizione UK della Verso books, con la prefazione di Joe Sacco, indiscusso re del *graphic journalism*. Giunto nelle librerie diversi anni dopo *Filastin* (Eris Edizioni), prima raccolta italiana dedicata all'autore palestinese, il volume suddivide le vignette in cinque sezioni tematiche: Palestina, Diritti umani, Egemonia statunitense e complicità araba, Diritti di pace e Resistenza. Protagonista della maggior parte delle strisce dell'artista è proprio *Handala*, un bambino raffigurato sempre di spalle che assiste ogni volta a episodi e situazioni al limite del paradossale, in attesa di una pace, una giustizia o, semplicemente, di un "intervento divino" (citando l'omonimo film di Elia Suleiman) che potrebbero non arrivare mai. Di questo infante scalzo, dalle vesti raffazzonate e i capelli spelacchiati, è impossibile cogliere i connotati del volto perché, semplicemente, non si gira mai verso il lettore. Per vergogna, senso di inferiorità o semplicemente per punire il lettore indifferente alla tragedia che lui è costretto a vivere dall'altra parte del mondo in uno dei tanti campi profughi disseminati in giro per il Medio Oriente. "Questo bambino rappresenta la mia infanzia. Ho dovuto abbandonare la Palestina alla sua età e ancora vivo in quell'età. I particolari di quel periodo non abbandonano la mia memoria e sento di ricordare, di conoscere ogni minuzia, ogni pianta, ogni sasso, ogni casa e ogni albero che ho visto in Palestina quando ero bambino. Handala è per me un'icona, una bussola che mi indica sempre la Palestina" – così il vignettista svela, in una delle sue ultime interviste, che Handala non è solo un suo alter-ego, ma anche quello di ogni palestinese costretto all'esodo a causa della colonizzazione israeliana della Palestina avvenuta gradualmente, fino alla *nakba* del 1948 che ha eliminato per sempre la Palestina dalle mappe. Le sue illustrazioni e i suoi messaggi di denuncia non possono essere ritenute mera satira, avvolte come sono da un velo pessimista intessuto di lirismo, simbolismo e poesia. Non è un caso se l'uso del nero abbonda nell'inchiostrazione dei suoi disegni, tanto che pare sempre notte, sotto quel cielo scuro che circonda quasi tutte le sue vignette. Celebre è la raffigurazione che Naji al Ali fa del Cristo in croce, talmente rammaricato dal presente da lanciare anche lui pietre contro gli occupanti israeliani, mentre porta al collo la chiave palestinese, un simbolo che racchiude il desiderio di ritorno nelle case occupate dai colonizzatori sionisti. L'impotenza di Handala è alimentata ulteriormente dal disinteresse del mondo alla questione palestinese ma, in particolare, dal "tradimento" dei Paesi arabi, nei quali i profughi palestinesi non sono mai stati ben accetti e dove i governi strizzano l'occhio a Israele, alleato economicamente più utile dell'invisibile Palestina, come dimostrano le normalizzazioni dei rapporti avvenute negli anni Settanta tra l'Egitto, la Giordania e Israele e i più recenti accordi di Abramo. Tale è stato il clamore per l'uccisione del creatore di Handala – figura onnipresente sui muri dei quartieri del mondo arabo, tanto iconica da apparire anche nei loghi delle associazioni internazionali che appoggiano i diritti umani in

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Palestina, come il BDS – che, dopo la sua scomparsa, in Siria, in Libano e in Egitto, si lavora a una mastodontica produzione cinematografica che ne commemori la memoria. Un biopic diretto nel 1991 dal regista cairota Atef el Tayeb, intitolato semplicemente Naji al Ali, in cui la parte del vignettista è affidata all'attore egiziano Nour el Sherif, celebre per le sue partecipazioni ai film di Yousef Shahin, noto in Occidente per il premio alla carriera vinto nel 1997, durante il 50° Festival di Cannes. Oltre ad aver ispirato innumerevoli vignettisti politici nel mondo arabo e nel mondo, cinematografi-



Nelle due raffigurazioni, Cristo disegnato con Handala

camente parlando, il regista palestinese Elia Suleiman ha omaggiato il vignettista nel suo ultimo film, *Il paradiso probabilmente* (2019), nella cui locandina è possibile vedere il regista, protagonista dell'opera stessa, che assume la stessa posa di spalle del piccolo bambino di Naji al Ali. Malgrado il dolore inflitto da Israele nel corso dei decenni, la Palestina sogna ancora un futuro fatto di resistenza e giustizia.

Ali Raffaele Matar

Locandina del film di Elia Suleiman che omaggia Handala

Teatro

La Storia della mia vita

Delicata commedia musicale sul tema dell'amicizia

Giuseppe Barbanti

Quando si pensa alla commedia musicale, la mente corre ad allestimenti di grande impatto e respiro. *La Storia della mia vita (TheStory of My Life)*, un musical scritto da Neil Bartram (compositore) e Brian Hill (libretto), che ha debuttato una quindicina di anni fa a Toronto in Canada per approdare a Broadway nel 2009, arriva per la prima volta sui palcoscenici italiani in una produzione indipendente sostenuta dai suoi stessi interpreti, Fabrizio Voghera, protagonista a partire dal 2000 di numerose importanti commedie musicali, Francesco Nardo, tenore popolare e cantante, entrambi diretti da Ilaria De Angelis, qui in veste di regista ma cantante e attrice con più di vent'anni di carriera alle spalle. Due soli gli interpreti, quindi, il quadrato Thomas Weaver (Fabrizio Voghera) e l'istrionico e un po' freak Alvin Kelby (Francesco Nardo) in un allestimento che ripercorre dagli anni dell'infanzia alla prematura scomparsa di Alvin le tappe di una onesta e sincera storia di intensa amicizia. Un genere, la commedia musicale che ci ha abituato ai cast affollati, ai grandi allestimenti con dispiego di mezzi, luci, paiettes e effetti mirabolanti. Ne *La Storia della mia vita (TheStory of My Life)* sono le vicissitudini di un sentimento come l'amicizia nel rapporto prima fra due ragazzi, poi fra due uomini a tenere banco dall'inizio alla fine, in una messa in scena in cui le musiche originali di Neil Bartram sottolineano con efficacia gli alti e bassi di una relazione che stenta a sopravvivere quando il percorso di vita di Thomas lo porta non solo lontano dalla cittadina in cui è nato, ma anche al successo come scrittore. Sotto il profilo drammaturgico Brian Hill apre la commedia con il solo Thomas a cercare vanamente le parole per l'orazione funebre da pronunciare in occasione delle esequie di Alvin: da questa difficoltà prende il via in Thomas un processo di lenta presa di consapevolezza, che prende corpo nel corso dello spettacolo, dell'importanza del ruolo rivestito da Alvin per scelte di vita che gli hanno consentito di affermarsi nella società. Sotto il profilo drammaturgico Brian Hill non aveva altra scelta che far ricomparire subito l'amico Alvin, forse il fantasma di un personaggio morto più presente in scena di sempre, per ripercorrere in maniera puntuale in una sorta di lunghissimo flash back, intervallato da momenti di riflessione a voce alta di Thomas, sin dalle origini la storia dell'amicizia con Alvin, che finisce per l'appunto con l'essere la storia della vita di Thomas. Sin dall'evocazione della figura della mitica maestra Mrs. Gillette che vide nel favorire l'instaurarsi dell'amicizia fra l'introverso Thomas e lo spesso istrionico e sopra le righe Alvin un'opportunità per entrambi. Gli sviluppi del rapporto rivelano che lo sarà soprattutto per Thomas, mentre Alvin, dopo aver perso la mamma in tenera età, rimane ancorato alla realtà nativa proprio a causa della libreria del padre, in cui Thomas aveva trovato "Le avventure di Tom Sawyer" di Mark Twain da cui aveva preso le mosse la sua passione per la scrittura. Ma questo viaggio nel tempo perduto è tutto intessuto di emozioni e colpi di scena : sono rievocati momenti come la tradizione di rivedere insieme in prossimità del Natale il film di Frank Capra, *La vita è meravigliosa*, o il gioco dei cosidetti angeli nella neve, che si materializzano nella neve fresca lasciando traccia di sé grazie ai provvidenziali tonfi a braccia spalancate dei bambini nella neve . Ma non esistono solo momenti felici: la partenza di Thomas per il college, il suo fidanzamento, la mancata conferma dell'invito fatto in un primo tempo da Thomas ad Alvin di trasferirsi da lui in città finiscono con lo spegnere l'esuberanza di Alvin, fortemente segnato poi anche dalla malattia del padre, che morirà, e dalle incombenze legate alla gestione della libreria. Ed è attraverso questo percorso, in cui si alternano i più diversi stati d'animo, che Thomas si rende chiaramente conto dell'importanza assunta dal rapporto con Alvin per la sua affermazione personale. Una commedia musicale che scava a fondo in stati d'animo diffusi perché tutti nella nostra vita di relazione abbiamo coltivato rapporti di amicizia. Fabrizio Voghera e Francesco Nardo, perfetti cantattori, reggono ininterrottamente il palcoscenico per l'ora e mezza di durata di uno spettacolo che ha nella esecuzione dal vivo delle musiche da parte di Valentino Favotto, al piano e alle tastiere, e del flautista e bassista Stefano Andreatta uno dei suoi punti di forza. Lo spettacolo sarà replicato fra maggio e giugno a Milano e Venezia.

da sx Francesco Nardo e Fabrizio Voghera

Giuseppe Barbanti

Pasolini secondo l'artista Valentina Restivo

Virginia Tonfoni

Per un mese, la libreria italiana di Parigi, Tour de Babel ha ospitato "Io sono una forza del passato" la mostra che l'artista Valentina Restivo ha allestito e dedicato a uno dei suoi autori culto, Pier Paolo Pasolini. Al ritorno dal finissage, ne abbiamo parlato con lei.

Il tuo primo Pasolini è stato visto o letto?

Il mio primo Pasolini è stato visivo, nel senso che il mio primo contatto con Pier Paolo Pasolini è avvenuto attraverso una sua fotografia. Mi ha incuriosito da subito il suo volto. Poi ho visto *Salò*, iniziando dalla fine della sua filmografia. Non ero ancora all'università e quando poi ci sono arrivata, mi sono messa a studiarlo accuratamente.

Per un tuo lavoro di illustrazione pubblicato su questa rivista ed esposto nei giorni scorsi a Parigi, hai scelto Salò e le 120 giornate di Sodoma. Lo hai fatto perché è l'ultimo film di Pasolini e riassume tematiche centrali nel suo discorso?

L'ho scelto perché è il più completo per lo scopo che interessava a me, ovvero mostrare il Pasolini pittore. Nonostante tutta la poesia che cercavo di rintracciare nelle immagini, la parte che mi interessava vedere e far emergere era il pittore Pasolini in pellicola. Quindi capire quale quadro riuscisse a creare con i modelli presenti, come riuscisse a creare sfondi con questa carne in costante movimento. Questo tipo di operazione mi ha convinto, perché il corpo nella poetica e nella parte visiva di Pasolini è importantissimo e in questo film, ancora più accentuato. L'attore preso a modello come nel Rinascimento: stai lì fermo, fai questa cosa.

Una dimensione teatrale del cinema?

In effetti ascoltando certe interviste, si capisce come Pasolini abbia lavorato in modo diverso per *Salò*: se nei film precedenti aveva scritturato attori non professionisti in base alle loro fisionomie, visto il tipo di scene da girare, qui ha scelto professionisti. Gli attori sono posizionati in maniera cristallina, con una pratica rigorosa. C'è anarchia e rigore nel suo modo di disporli di fronte alla telecamera: anarchia e potere sono gli aspetti fondanti della sua critica al potere, alla società e al corpo inteso come prodotto di consumo.

Ti interessa la sua ricerca di composizione dell'immagine?

Lui diceva che non aveva riferimenti cinematografici, ma figurativi. Ho riletto degli scritti su *Mamma Roma*, in occasione di una proiezione in città (Livorno), dove Pasolini parla delle *monadi figurative*, unità che messe insieme generano senso; la sua attenzione alla pittura emerge nell'impostazione dell'inquadratura, nella sceneggiatura dedicata a Roberto Longhi, storico dell'arte, che ringrazia per le *fulgorazioni figurative*. Se già nei primi film c'era lo sguardo pittorico, in *Salò*, che è l'ultimo, Pasolini è ormai padrone del mezzo e soprattutto le cose da raccontare richiedono una certa trasparenza, una cristallinità.

Che tu riconduci al suo guardare all'arte figurativa come fonte di ispirazione...

Sì, all'arte figurativa rinascimentale.

Forse nei film precedenti la pittura sia presente a livello di citazione e invece si presenti in Salò come sistema vero e proprio?

La citazione c'è sempre, nella concezione per la quale l'immagine è un linguaggio universale e pone meno limiti rispetto alla parola. Ho cercato di lavorare e di approfondire il suo uso della telecamera in chiave pittorica. In un certo senso è come se Masaccio avesse la camera da presa: il modo in cui sono disposti gli attori, i costumi, i cappelli. Penso a Piero della Francesca, agli affreschi aretini delle Storie della Vera Croce; quella di Pasolini non è una citazione statica, diciamo da *tableaux vivants*, alla Jarman. Pasolini ricrea una nuova immagine da quella esistente attraverso la progettazione e analisi dell'esistente, fatta attraverso la pellicola.

E il movimento?

Un ritratto di Pier Paolo Pasolini firmato da Valentina Restivo

Valentina Restivo nel suo studio (foto di Serafino Fasulo)

Valentina Restivo con il suo ritratto di Alberto Giacometti

Per lui il movimento di macchina ha a che fare con lo sguardo; ricrea appunto, l'esperienza che si ha osservando un affresco. Pasolini diceva che la macchina si muove non tanto per uno scopo diegetico, ma per mostrare il proprio affresco-il film- allo spettatore. Per questo i montaggi sono frammentati, perché riproducono lo spostamento dell'occhio da un soggetto all'altro.

Come hai scelto le sequenze di Salò che hai riprodotto nelle tue illustrazioni?

Avevo già illustrato *Teorema* e il *Vangelo secondo Matteo*, che con Salò facevano parte di un progetto unico, ovvero il ritratto secondo Pasolini. A lui piacevano le facce e anch'io ne sono affascinata. Volevo trovare dei ritratti forti nel cinema di Pasolini.

E nel tuo lavoro anche il volto dell'autore stesso è molto ricorrente...

Sì, sono stata attratta dall'inizio dalla sua faccia.

Possiamo dire che sceglieva volti altrettanto iconici del suo per i propri film?

Sceglieva facce che venivano dagli anni '60 ma che ritroviamo anche negli affreschi del '400. Perlopiù principianti, non propriamente diretti, gli attori sono scelti e messi in scena a fare, più che interpretare. Per questo la Magnani ebbe diversi problemi quando iniziò a lavorare con lui per *Mamma Roma*.

E tu, come ritrattista, lavori dal vivo?

No, tanti anni fa forse ho disegnato mio padre mentre dormiva. Fare un ritratto dal vivo richiederebbe tante sedute e tanto tempo, entrare in contatto con la persona che si sta ritraendo. Mi piacerebbe ricevere un soggetto disposto a posare, ma lavoro quasi esclusivamente su materiale fotografico.

Più tardi hai iniziato a lavorare con il colore ma le sequenze cinematografiche sono in bianco e nero, anche queste di Salò, che è un film a colori.

Apprezzo moltissimo il colore, ma vedo in bianco e nero. Il colore va saputo usare per essere espressivo. Con il bianco e nero riesco a trasmettere meglio la mia interiorità, con il colore faccio più fatica. Trovo che il bianco e nero trasmetta meglio un senso di sintesi. Nel

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

caso di *Salò* non mi interessava riprodurre fedelmente una sequenza, piuttosto tirare fuori altro dal film. La mia non è una copia delle sequenze, ma la trasmissione di un percorso e di un'estetica, che spero possa servire anche a capire meglio il film. Nascendo da una volontà di sintesi, un lavoro del genere a colori, sarebbe molto più complesso.

C'è un regista contemporaneo che individui come erede del trattamento pittorico dell'opera cinematografica? O quantomeno che ti appassionano altrettanto?

Tra i miei preferiti che lavorano in modo simile ci sono Lanthimos, Paul Thomas Anderson e anche Paolo Sorrentino, ma a mio avviso non ci sono registi che vanno in quella stessa direzione. In parte Matteo Garrone, girando *Gomorra* o anche in *Dogman*, con qualche testa tagliata nelle inquadrature, le facce truci e per niente amichevoli, si è mosso a livello visivo verso il ritratto pasoliniano, che comunque non è mai così intenso, così compiuto. Molti riescono a creare una complessità visiva apprezzabile, ma mai altrettanto viva.

Quelli che citi sono esempio di un'estetica mai scontata, e spesso non facilmente interpretabile o accomodante per lo sguardo dall'osservatore. Com'è il tuo lavoro di ritrattista in questo senso?

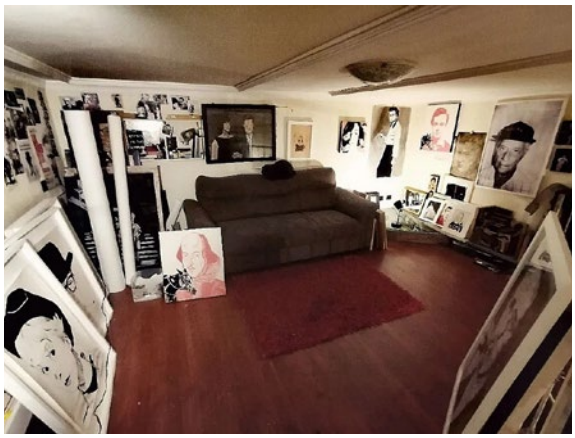
Più che chiedermi come reagirà l'osservatore, non mi preoccupo troppo della riconoscibilità del soggetto ritratto. Voglio che si possa leggere il gesto e la sintesi del tratto, perché vorrei che ci fosse un'emozione che spesso va aldilà della fedeltà al reale. Ma l'emozione dell'osservatore è cosa molto difficile da prevedere. L'unica soluzione è continuare a fare, a produrre.

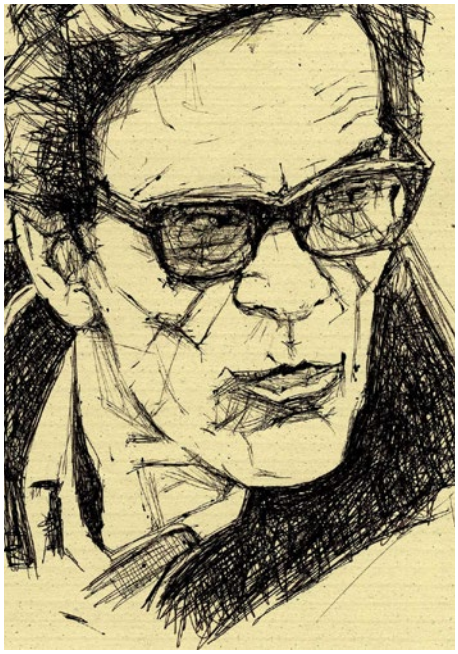
Quali altri film vorresti illustrare?

Un film di Aki Kaurismaki, che fa dei bei ritratti e delle composizioni sceniche cromaticamente perfette, o uno di Yorgos Lanthimos, *La favorita* o *The lobster*, che però mi metterebbero di fronte a molte inquadrature totali, un po' più complesse per me. Io prediligo il primo piano.

Virginia Tonfoni

Parte dello studio di Valentina Restivo (foto di Serafino Fasulo)


Parte dello studio di Valentina Restivo da lei fotografato



Valentina Restivo in giardino che incide una xilografia

Nello spazio espositivo web di **Diari di Cineclub**

dedicato alla Mostra PPP100 | 2022 | DdC, troverete Io sono una forza del passato | Valentina Restivo.
L'esposizione si compone di due proposte: 106 illustrazioni in bianco e nero del film di "Salò o le 120 giornate di Sodoma" e di una trentina di illustrazioni inerenti i personaggi del cinema di Pasolini.
Per visitare la mostra: https://bit.ly/3LNhCeC

Il verso cinematico di Pier Paolo Pasolini

Carmen De Stasio

La varietà e l'esperienza conferiscono il valore di una realizzazione letteraria che con Pier Paolo Pasolini trascende i confini per mostrarsi nella schiettezza di una parola che segue il verso distintivo del tempo. Nulla viene trascurato della realtà e chiaro è l'invito a sporgersi verso il dramma dell'uomo calato nella sua privata realtà di predestinazione, per la quale l'assoluto del bianco/nero adatta esattamente il simbolo di un'esistenza continuamente ridisegnata nell'assurdo di un assolo di poesia dai simboli fulminanti; capitolo senza mistificazione da leggere anche al contrario e nel quale quel che è gusto stilistico converge in bisogno, bisogno di dislocarsi rispetto a qualsiasi sentimento di disprezzo, a qualsiasi condizione comporti l'alterità dell'umano.

Sconveniente e tutt'altro che apologetica, la maniera evidenzia una realtà tutt'altro che sovrapponibile o appena da rinchiudere in una sorta di archivio della memoria. È questa un'idea di confronto di tipo fortemente affettivo, giammai incantato, anche quando in scena Pasolini dispone la variante metaforica. Così la centralità del suo linguaggio concepisce le variabili del vero senza alcuna contraffazione di ritmi; tantomeno, senza intrusioni controverse che potrebbero annichilire anche quella che si riconosce a Pasolini come profonda sensibilità artistica. Se vogliamo prendere in considerazione un quadro di ipotesi, si potrebbe ritenere che la scrittura – qualsiasi dimensione essa prenda – si manifesti nel miglior modo emancipandosi da qualsiasi opportunistico adattamento, con una corrispondenza che è poetica completa nel suo evidenziarsi senza ricorrere a ermetiche allusioni.

Quel che si crea è un unicum in grado di tradurre le parole in un complesso di intra-lettura semantica, in grado di frantumare il cristallo possente dell'abitudine e che va a confermare il realismo pasoliniano rispetto a un realismo dal commiserevole tratto e impegnato a ricucire la retorica speranza di rinascita.

Evidente che siamo del tutto fuori dai rigori di un'inquietudine metafisica: nella mistificazione di un presunto procedere e ricominciare alternato in una sequenza sempre uguale a se stessa, si rinnova il sentore di morte che alita al di sopra di un'umanità avvilita a vagare senza meta all'interno dei confini di una periferia totale, che sovverte radicalmente le aspettative di un'idea, quanto di un ideale troppo distante dalle concretezze terrene, così come si legge nella denuncia del capolavoro oltre il tempo che è *Uccellacci e uccellini*. Qui Pasolini mette in moto gli effetti devastanti del perenne abbandono-abbandonarsi in una ciclicità che non cerca comprensione e che rifugge qualsiasi commiserazione; che vede i due protagonisti agitarsi come guitti sul palcoscenico di una smisurata contraffazione nei tempi di un camminamento che avviene sempre su binari paralleli rispetto ad altro. È questa la realtà contemporanea che vive accanto alla realtà delle ideologie, oltre la presunzione di un progresso che ristagna di buone intenzioni e che si prospetta quale acme di un processo che conduce all'inesorabilità di un separatismo che aleggia costante.

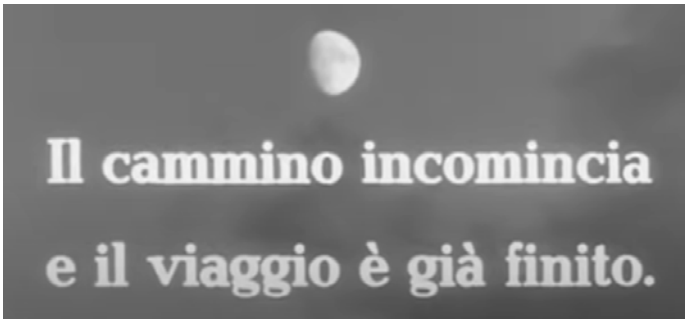
In tal senso è possibile leggere come il vero sviluppo risieda nello scenario di un'amarezza assimilabile al palcoscenico nudo sul quale l'assurdità – nella quale si coniuga la parola dell'esistente – riformula il *contenuto del vero* nell'incontrollata emarginazione, quanto nell'irreparabilità antieroica del Beckettiano *Aspettando Godot*. Antieroico è pure l'ambiente, che sembra distanziarsi da qualsiasi movimento alluda a una progressione che, invero, non avviene (*Il cammino incomincia e il viaggio è già finito* – si legge in un fermo immagine della pellicola di Pasolini).

Mantenendo l'insieme di tutti questi elementi, lo spettatore viene posto davanti a uno specchio che recupera il vecchio e il nuovo in un'unica sembianza ciclica – luogo in cui la serialità di riprese riconduce ad un'unica condizione, nella quale gli altri da sé restano tali, conclusi, per meglio dire, in una visione di reiterata provvisorietà, che investe tanto l'impegno ideologico alla vita, quanto l'ideologia che muove (dovrebbe muovere) la vita stessa.

Un lavoro preciso, dunque, è *Uccellacci e uccellini* negli effetti controversi della contrapposizione totale, nella ridondanza avita di una periferia polverosa quale metafora del non casuale e sempiterno gioco di piani paralleli che coesistono e sui quali taluni sono sempre uccellacci (malefici o importuni?) e altri uccellini (docili, gentili o sottomessi?). così, nei termini pienamente Husserliani, il segno poetico si forma nell'espressione visuale a dare la direzione di una schietta critica, che pure richiede l'impegno di guardare/guardarsi nell'attraversamento esistenziale, mettendo d'accanto la prolissità bustrofedica di buone intenzioni e scavalcando la grigia cortina di concreta indifferenza.

Assistiamo così al compimento della parabola di ribellione rispetto all'incomprensibile abitudine di confrontarsi secondo una personalissima prospettiva che comporta la visualizzazione di una paralisi assoluta, nella quale compassione e indifferenza esaltano di antica e cristallizzata superbia. E la ribellione di Pasolini avviene attraverso l'uso dall'apparenza illogica, appunto, di una parola priva di azione. Di un'ideologia inesorabilmente destinata a dissolversi all'interno di un disegno per frantumi, in altri termini, a segnare il severo passaggio da una vita intesa come bilancio di momenti d'essere a un'esistenza qualsiasi concepita per essere a termine nel cerchio di un'incomunicabilità che investe le strettoie ambientali, in una sorta di vortice che si agita senza variazione alcuna.

Di fondamentale importanza per l'economia della poetica pasoliniana nella pellicola è la presenza di Totò nell'eccentricità di una vis comica ingrigita, pur nel guizzo del movimento a contrastare la baldanza di un metaforico Ninetto Davoli, nel cui sorridere quasi ipnotico aleggia la condanna all'inane speranza di un futuro interdetto. Ed essi incarnano lo svolgimento dell'eterno crepuscolo dell'esistenza, frantumano la facciata oscura del possibile, vestendo gli abiti di una speculativa ritualità che rinuncia all'inganno di mite benevolenza, per offrirsi nel simbolo di una forma che non prevede onirico, né confortante riscatto (*il poveraccio passa da una morte all'altra morte* – afferma Totò in una battuta del film) e lasciando che sia la disorganicità fisica a rinnovare il senso di un'asfissia che permane nella giocosità amara di un'inerzia mascherata da passi che imprimono sul terreno dissestato l'assenza di una rotta.



Carmen De Stasio

* *Prossimo numero:*
Il «contenuto del vero» nell'espressione di Pier Paolo Pasolini

Porcile: il funzionale, e purtroppo unico, incontro tra Pier Paolo Pasolini e Ugo Tognazzi

Roberto Baldassarre

Ugo Tognazzi (Cremona 23 marzo 1922 – Roma 27 ottobre 1990) è stato uno dei pochi mostri sacri della cinematografia italiana a poter recitare in un film diretto da Pier Paolo Pasolini. Il regista, come ha spesso dichiarato nelle interviste, preferiva utilizzare attori non professionisti piuttosto che interpreti professionisti. Un attore esperto avrebbe potuto divorare il personaggio, nei rari casi in cui li ha utilizzati, li ha impiegati per quello che rappresentavano. Anna Magnani, attrice dagli studi accademici, incarnava bene la popolana con ambizioni borghesi (*Mamma Roma*, 1962); Totò, marionetta in carne e ossa, era perfetto per descrivere piccoli personaggi di estrazione povera (*Uccellacci e uccellini*, 1966) e/o fumettistici (negli episodi *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole?*, ambedue del 1967). Tognazzi, dopo un inizio cinematografico svolto in sbrigative pellicole comiche, tra cui diverse in coppia con Raimondo Vianello, si era affermato recitando nei film-apologhi di Marco Ferreri. Agganciandosi a questi personaggi ferreriani, Pasolini accettò l'attore professionista Tognazzi per fargli interpretare un personaggio "secondario", ma di peso, nella parabola *Porcile* (1969).

Pasolini e Ugo Tognazzi sul set di "Porcile"

Porcile

La pellicola è il nono lungometraggio di Pasolini, e s'inserisce in quel periodo in cui l'autore rielaborava, o traeva spunto, dalle tragedie greche. La genesi del film fu alquanto articolata. Il progetto originario consisteva soltanto in un abbozzo del primo episodio, ossia quello dei cannibali, che Pasolini scrisse dopo che il produttore messicano Gustavo Alastrite gli chiese se avesse un'idea da utilizzare come secondo tassello da affiancare a *Intolleranza: Simon del deserto* (*Simón del desierto*, 1964) di Luis Buñuel. Scartata quest'ipotesi, l'abbozzo fu riposto in un cassetto. Sul trattamento e la sceneggiatura originale, invece, c'è scritto *Orgia*, titolo poi accantonato poiché utilizzato da Pasolini per l'omonima rappresentazione teatrale, di cui ha curato personalmente la regia, al Teatro Stabile di Torino nel novembre 1968. *Orgia* era una delle sei tragedie scritte di getto da Pasolini nel 1966, quando era in convalescenza dopo un'emorragia da ulcera.

L'impostazione finale della pellicola è di due episodi, che si svolgono in parallelo, per poi unirsi nel finale. Due racconti agli antipodi: uno ambientato in un paesaggio preistorico (le pendici dell'Etna, già utilizzate in *Teorema*, e che saranno anche sfruttate ne *I racconti di Canterbury*); l'altro in una villa aristocratica, sita in un'imprecisata località tedesca (ma che può rappresentare anche il ricco e industriale nord italiano). *Porcile*, coerente con la poetica e l'ideologia di Pasolini (sferrare una feroce critica nei confronti della società capitalistica attraverso l'uso della parabola), è un passo avanti nel continuo cambio di stile cine-narrativo del regista. Nella parte selvaggia, la macchina da presa è più libera (irrazionale), mentre nell'episodio borghese/aristocratico il taglio delle inquadrature è freddamente geometrico (razionale). Il primo episodio si connette direttamente con il mondo preistorico di *Edipo Re* (1967) e del coevo *Medea* (1969), mentre la parte aristocratica anticiperà le geometriche impostazioni registiche di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

Anne Wiazemsky, Pier Paolo Pasolini E Jean-Pierre Leaud

Marco Ferreri, Alberto Lionello e Ugo Tognazzi

Nella cartella stampa d'accompagnamento del film al 30° Festival di Venezia, presentata dal produttore Gian Vittorio Baldi assemblando le dichiarazioni di Pier Paolo Pasolini, assente al festival per protesta, ci sono tutte le spiegazioni dell'autore inerenti a questa sua ultima opera. Tra gli undici punti esplicativi, chiaro è il passo che descrive gli scopi stilistici e ideologici del film:

Cristallizzare l'orrore.
Fare un sonetto di Petrarca su un soggetto di Lautréamont.
Un film atroce e soave.[1]

Lo scrittore Lautréamont (1846-1870), noto per lo scandaloso poema *Canti di Maldoror* (1869), sarà, attraverso il saggista Maurice Blanchot (1907-2003), uno dei sostrati letterari/perversi di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

Gli attori professionisti

Porcile, assieme a *Teorema*, è la pellicola di Pier Paolo Pasolini in cui i ruoli principali sono interpretati da attori professionisti. Tenendo anche in conto che Franco Citti, da attore non professionista aveva già alle spalle differenti pellicole, quasi tutte autoriali. Una risoluzione che sembra smentire pienamente l'allergia di Pasolini per gli attori professionisti, ma che invece conferma come la scelta sia mirata, poiché gli interpreti incarnano perfettamente le figure disegnate dall'autore. La particolarità maggiore, però, è che Pasolini ha attinto dal cinema francese, utilizzando due attori emblemi della *Nouvelle Vague* francese. Jean-Pierre Léaud è l'attore feticcio di François Truffaut,

segue a pag. successiva

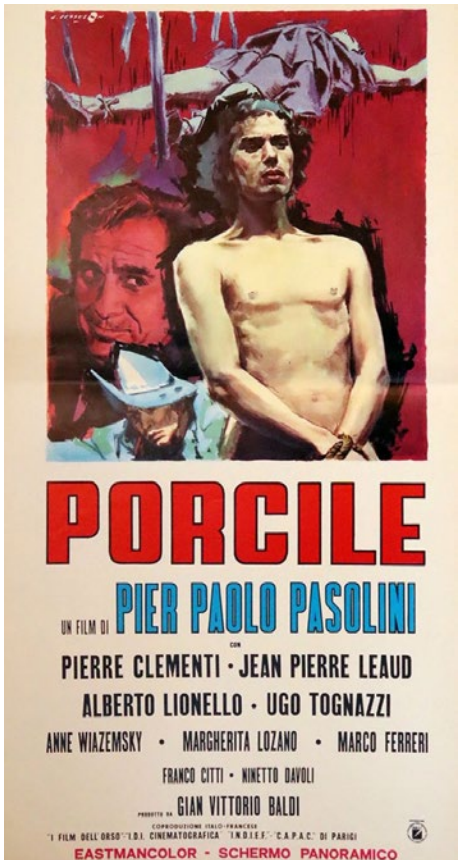
1 *Pier Paolo Pasolini, Taccuino del regista, in Gian Vittorio Baldi (a cura di), Pressbook, Roma, Unitalia Film, 1969.*

segue da pag. precedente

poiché ha dato corpo allo scapestrato Antoine Doinel, e dalla seconda metà degli anni Sessanta era divenuto una costante nel cinema sessantottino di Jean-Luc Godard. Anne Wiazemsky, invece, era la musa e la compagna – di allora – di Godard, ed era già apparsa in *Teorema*, nel ruolo di Odetta. L'utilizzo di questi due attori è il tributo cinefilo di Pasolini a *La cinese* (*La chinoise*, 1967), di cui recupera anche la geometrica messa in scena. Mentre Pierre Clementi (1944-1999) è desunto dal recente cinema di Luis Buñuel, che lo ha utilizzato in *Bella di giorno* (*Belle de jour*, 1967) e ne *La via lattea* (*La Voie lactée*, 1968). Attore scelto proprio per il suo aspetto torvo e violento, e non a caso nei due film di Buñuel ricopre il ruolo di un terrorista e dell'Angelo della morte. Alberto Lionello, una delle eccellenze del teatro, rimarca invece maggiormente il taglio "teatrale" e ipocrita dell'episodio aristocratico. I ricchi capitalisti mentono per ottenere quello che vogliono, pertanto recitano. In un ruolo minore appare anche Ninetto Davoli, nei panni del giovane contadino Maracchione, ovvero un'altra figura ingenua come quelle che l'attore romano ha sempre rivestito nei film di Pasolini.

Ugo Tognazzi

La svolta attoriale di Ugo Tognazzi avvenne con *Il federale* (1961) di Luciano Salce, salace commedia sul fascismo, in cui l'attore lombardo aveva un personaggio maggiormente costruito. Ma la vera sterzata ci fu con Marco Ferreri. Il regista milanese lo utilizzò perfettamente per le sue ferine pellicole, che partono da un assunto da commedia all'italiana (la descrizione della società) e giungono al grottesco, all'apologo. Tognazzi ha recitato in nove pellicole dirette da Marco Ferreri, di cui sei prima di *Porcile*. Il kafkiano *L'udienza* (1971), il pantagruelico *La grande abbuffata* (1973) e il parodico western *Non toccate la donna bianca* (1974), sono la coda di quel funzionale incontro che, purtroppo, non ha avuto seguito. Tognazzi avrebbe dovuto interpretare anche l'anarchico Luigi Nocello in *Ciao maschio* (1978), ma dopo aver accettato, si tirò indietro, e il ruolo fu coperto da Marcello Mastroianni. Per chiosare, Tognazzi aveva già interpretato un anarchico, ne *Il padre di famiglia* (1967) di Nanni



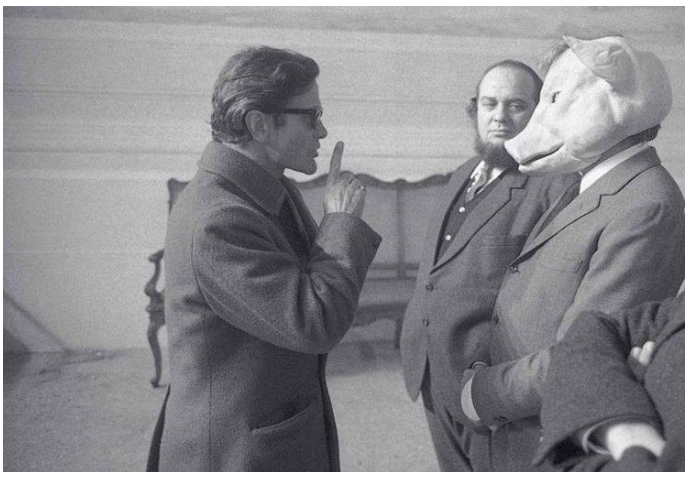
Loy, per sostituire Totò (avvistabile tra la folla nella scena del funerale) poiché morì poco dopo l'inizio delle riprese.

In *Una storia moderna – L'ape regina* (1963), il benestante e risoluto Alfonso Ercolani viene lentamente svuotato dalla giovane moglie Regina (Marina Vlady), che lo utilizza per i suoi fini procreativi. Ne *La donna scimmia* (1964), Antonio Focaccia è un lurido personaggio che, pur di guadagnare, sposa la giovane Maria (Annie Girardot), affetta da ipertricosi che la fa sembrare una scimmia, e la esibisce senza indugi al pubblico pagante. Nell'episodio *Il professore*, contenuto in *Controsesso* (1964), Tognazzi è un insegnante (dalle fattezze molto andreottiane) che si delizia nell'ascoltare le proprie studentesse mentre compiono i propri bisogni corporali. Ne *L'uomo dei cinque palloni* (1965), pellicola martoriata dal produttore Carlo Ponti, Tognazzi fa soltanto un piccolo cameo, ma questa fulminea apparizione, nel ruolo di un automobilista arrabbiato per il danneggiamento dell'auto, rientra perfettamente nelle figure ferreriane fin qui designate. Nell'episodico *Marcia nuziale* (1966), Tognazzi è protagonista di tutti e quattro le storie, e i personaggi sono una grottesca panoramica sulle manie e le perversioni che possono esserci in una relazione di coppia. Ne *L'harem* (1967) fa solo un'imprevista apparizione, nelle vesti di se stesso, ed è recepibile come un gioco tra Tognazzi e Ferreri. Questi sono i ruoli precedenti a *Porcile*, e poi ci sono quelli che gli daranno gloria anche all'estero. Non va dimenticata anche come la feconda collaborazione tra Marco Ferreri e Ugo Tognazzi si sia svolta tramite alcuni caroselli realizzati nel biennio 1964-1965, in cui benché ci fossero da rispettare dei limiti morali, l'attore interpretava sempre un italiano furbetto e facile alla tentazione (in questo caso la "libidinosa" birra Würher). E non va nemmeno trascurato, di questa fruttuosa cooperazione, che Marco Ferreri ha recitato giocosamente in un paio di regie di Ugo Tognazzi: ne *Il fischio al naso* (1967) e nell'episodio *Sparita il giorno delle nozze*, del telefilm *FBI – Francesco Bertolazzi Investigatore* (1970).

Pier Paolo Pasolini scelse Ugo Tognazzi proprio perché rappresentava il borghese laido e infimo, pronto a tutto. Herdhitze è un capitalista che minaccia, con toni melliflui e con dissimulatori sorrisi, il concorrente industriale Klotz (Alberto Lionello). Herdhitze è una variazione di quei personaggi subdoli presenti nei film di Ferreri, e in particolare di quell'Antonio Focaccia, che sebbene di estrazione umile, ha lo stesso pallino di capitalizzare ad ogni costo, anche la morte di un individuo. La derivazione diretta da quel cinema è anche marcata dalla presenza, come attore, di Marco Ferreri, nel ruolo di Hans Guenther, e funge allo stesso modo di amorevole citazione, oltre al fatto che Ferreri ha una faccia grottesca. Queste figure di uomini sordidi interpretati da Tognazzi, saranno anche alla base dei personaggi di Alfredo Cerquetti in *Casotto* (1977) e del Sig. De Amicis, dell'episodio *Cuore nero* del telefilm *Sogni e bisogni* (1985), ambedue diretti da Sergio Citti, che fu aiuto regista in *Porcile*.

Roberto Baldassarre

Pier Paolo Pasolini e Pierre Clementi



Pier Paolo Pasolini, Marco Ferreri e Ugo Tognazzi

Angela Felice, un'indimenticabile amica

La sua naturale empatia che accompagnava il suo nome, induceva a quanti avevano modo di conoscerla, di guardarla con occhi un po' strabiliati. Angela Felice, che aveva la forza di attrarre chi l'avvicinava, ci lasciava il 2 maggio 2018, spegnendosi all'ospedale di Udine a seguito di una improvvisa e funesta malattia. È stata una docente e fine intellettuale, critica teatrale e cinematografica, operatrice culturale e direttrice per vent'anni del Teatro Club Udine. Angela Felice è stata anche una straordinaria formatrice per tantissimi giovani grazie all'originale operazione culturale del Palio Teatrale Studentesco, pure in questo apprezzata organizzatrice nel mondo della cultura e del teatro friulano. Amava incoraggiando i suoi studenti e, in generale, tutti i giovani che incontrava. Dal 2009 era diventata direttrice del Centro Studi Pasolini di Casarsa, quale coronamento per una passione assoluta verso la figura di Pier Paolo Pasolini. Di Pasolini era grande conoscitrice, cosa che la portava a viaggiare in tutta l'Italia e all'estero per parlare di lui e delle sue opere. Restano come frutto di quest'amore e dedizione molteplici scritti e saggi critici pubblicati nel corso di anni intensi e laboriosi, che hanno contribuito a dare particolare luce al "suo Pier Paolo" in tutto il mondo. È stata una instancabile organizzatrice di incontri e convegni, ha ospitato studiosi, curato pubblicazioni e, in particolare, divulgato incessantemente l'opera e il pensiero di PPP. Angela Felice aveva una personalità vulcanica in perenne agitazione, ideava e organizzava incontri, promuoveva serate e spettacoli, con la forza e la capacità di mettere in contatto e far incontrare persone per una crescita intellettuale e culturale condivisa. Colta e appassionata, generosamente ha sviluppato il senso profondo dell'impegno verso l'associazionismo, sulla necessità del confronto e del superamento delle barriere culturali e sociali tra le persone. Angela Felice è stata una donna propositiva e affettuosa. Lo abbiamo concretamente verificato anche come generosa collaboratrice della nostra rivista **Diari di Cineclub**, con la quale ha condiviso per diversi anni la sua coinvolgente passione civile e culturale, a conferma di una sua straordinaria e instancabile attività culturale militante. Vogliamo ricordarla così col suo dolce sorriso e come nostra indimenticabile amica, con quel suo caschetto sbarazzino di bei capelli biondi e quei suoi occhi chiari ben profondi e luminosi.

DdC

Centro Studi Pier Paolo Pasolini Casarsa della Delizia

Il Centro Studi Pier Paolo Pasolini ha sede nella Casa Colussi-Pasolini, dimora della famiglia materna del poeta e luogo dove visse fra la fine del 1942 e l'inizio del 1950: gli anni della stagione friulana. Oltre alla custodia di un ricco patrimonio documentale e bibliografico e all'attività espositiva, il Centro Studi è impegnato nella valorizzazione dell'opera e della figura di Pasolini attraverso convegni e seminari di studio, momenti di divulgazione, letture, proiezioni, attività editoriali e servizio di consultazione e reference. A partire dalla casa museo di Casarsa è possibile percorrere un itinerario che comprende alcuni siti "pasoliniani": Il Glisiùt a Casarsa, la Loggia a San Giovanni, la chiesetta di San Antonio Abate a Versuta, Palazzo Rota a San Vito al Tagliamento, il Castello a Valvasone per concludersi nel luogo dove giace accanto ai suoi cari.

www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it
via Guido Alberto Pasolini, 4
33072 Casarsa della Delizia (PN)
(+039) 0434 870593
info@centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it
Orari di apertura
• Da martedì a venerdì, ore 15.00-19.00
sabato, domenica e festivi, ore 10.30-12.30 / 15.00-19.00
• Domenica 17 aprile e lunedì 18 aprile 2022: ore 15.00-19.00
• Da venerdì 22 aprile a lunedì 2 maggio 2022: da martedì a venerdì, ore 15.00-19.00
sabato, domenica e festivi, ore 10.30-13.00 / 15.30-20.00

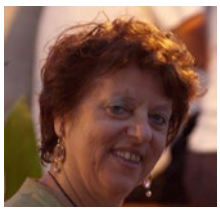
Negli orari di apertura al pubblico il Centro Studi Pier Paolo Pasolini in collaborazione con l'Amministrazione Comunale di Casarsa della Delizia, grazie alla Pro Casarsa, gestisce lo sportello di Informazione e Accoglienza Turistica IAT per chi desidera fare l'itinerario pasoliniano.
E' possibile prenotare gratuitamente una bicicletta per fare l'itinerario.

DdC

Il Centro Studi Pasolini ha sede a Casa Colussi di Casarsa della Delizia (Pordenone), casa natale della madre di Pasolini, Susanna Colussi, dove fin dall'infanzia Pier Paolo era solito trascorrere le vacanze estive, e dove ha stabilmente abitato a partire dalla fine del 1942 fino al trasferimento a Roma nel 1950. Acquistata a metà degli anni Novanta dalla Provincia di Pordenone, dopo i necessari interventi di restauro è diventata la sede del Centro Studi. Da quel momento, le stanze che un tempo ospitavano i mobili e gli arredi dei discendenti di Domenico Colussi Battiston e Giulia Zacco sono diventate un suggestivo percorso espositivo che si snoda sui tre piani della casa.

Caro Pier Paolo…scrive Dacia Maraini

Ha parlato col corpo. Con esso ha testimoniato le sue idee.
(Dacia Maraini)



Maria Cristina Nascosi

E' uscito proprio in questi giorni l'ultimo libro di Dacia Maraini, da molto tempo una delle nostre migliori pensatrici e scrittrici di sempre, dedicato a tutto tondo a Pier Paolo Pasolini, suo grande amico e sodale, insieme con Alberto Moravia, a lungo compagno della scrittrice. Il 5 marzo lo scrittore, il critico, il cineasta, ma, soprattutto, l'intellettuale, lucido, visionario, che ha lasciato in eredità previsioni di un futuro che, a volte pare realizzarsi puntualmente davanti ai nostri occhi, compirebbe cento anni.

Ed invece la sua morte - quella morte che sempre c'accompagna, direbbe Pavese - che lui aveva assurdamente e coerentemente previsto, lo ghermì, a novembre saranno 47 anni, restituendolo a ricordi indelebili, ad una nuova vita che ormai fa parte della storia che dal Secol Breve si allunga ai tempi nostri e oltre.

Del suo vissuto artistico, letterario e della sua fine oggi Dacia Maraini ha deciso di ricordare e raccontare, lei che è stata, come detto, una delle amiche più vicine a Pier Paolo, come Adriana Asti, Laura Betti, Elsa Morante, per non citare che alcune donne per lui importantissime, parti essenziali della sua vita, quasi imprescindibili, come spiega anche Dacia nel suo libro.

E in queste pagine la scrittrice compone, soffonde e narra, in un dialogo in forma di epistolario, intimo, profondo, rispettosamente affettuoso, le esperienze artistiche e cinematografiche, le idee ed i viaggi condivisi con Alberto Moravia e Maria Callas alla scoperta del mondo ed in particolare dell'Africa.

Non casuale, forse, l'Africa: si dice che sia la Madre di tutti, tutti verremmo da lì, geneticamente e chi ci va una volta, non vede l'ora di tornarvi, uterino porto sicuro.

E questo concetto di maternità riferito al femminile, alla Donna considerata quasi esclusivamente come Madre - il riferimento al rapporto viscerale, esclusivo di Pasolini con la madre Susanna tanto da fargli pensare all'incesto il solo pensiero di rapportarsi con donne – Dacia l'ha ben chiarito nel corso della prima presentazione del suo libro fatta a Roma con il critico e studioso Marino Sinibaldi mercoledì 2 marzo scorso, a cura della Casa del Cinema di Roma e di Neri Pozza Edizioni, le stesse che han pubblicato il volume.

" Io penso di averlo capito fino in fondo, Pier Paolo – ha confidato La Maraini, in questa occasione ed ha proseguito:

- Il suo rapporto con le donne era sempre madre e figlio… La Donna era la Madre… L'aborto per lui era una violenza perché lui era il bambino; sarebbe stata una violenza fatta contro di lui, anche se, in effetti, non era così, era un suo pensiero, un suo sentimento di vita. Io penso che l'aborto sia il prodotto di una società dei padri, non delle madri sennò si sarebbe trovato un altro 'modo', un altro mondo…

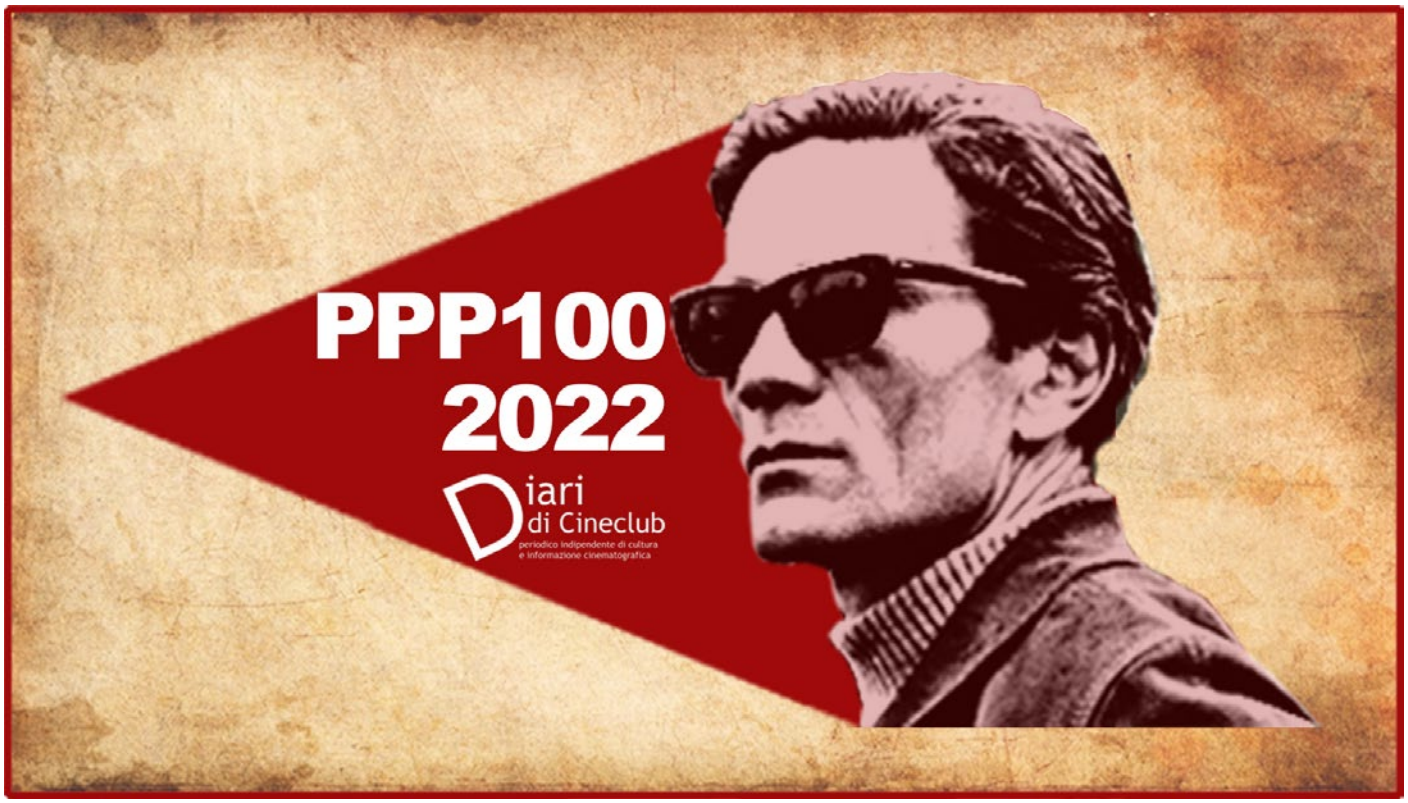
Ed ecco una parte delle nostre discussioni…. (…)".

Lo stile intessuto di grazia e dolcezza, ma anche di quella componente razionale e ferma, caratteristica della scrittura di Dacia, fanno di questa sua ultima opera un 'fil-rouge' della memoria ad unire passato, presente e futuro e non solo l'opera piú significativa, ma l'unica voce possibile per capire oggi chi è stato davvero un uomo come Pier Paolo Pasolini che ha fatto la Storia della Cultura del Novecento.

Maria Cristina Nascosi Sandri

PPP100 | 2022 | DdC

Lo spazio espositivo web di Diari di Cineclub



Nel mese di marzo, anniversario della nascita di Pier Paolo Pasolini (Quartiere Santo Stefano di Bologna, 5 marzo 1922), è stata inaugurata la nostra Mostra online PPP100 | 2022 | DdC sullo spazio espositivo web di **Diari di Cineclub** dedicato al poeta, scrittore, regista.
La Mostra sarà costantemente aggiornata nel corso di tutto l'anno, grazie alla collaborazione volontaria di operatori culturali, tecnici, artisti e di tutte le Associazioni culturali nazionali ed internazionali con le quali si è in contatto.
Per visitarla: https://bit.ly/3LNhCeC

Questi i principali percorsi che saranno sviluppati nel corso del 2022:

- Calendario Eventi e Mostre in Italia e nel mondo;
- Gli Orienti di Pasolini | Roberto Villa;
- Io sono una forza del passato | Valentina Restivo;
- Volumi pubblicati per il centenario;
- Pasolini 100 su DdCR:
. I podcast di Giorgia Bruni;
. Le voci di Pasolini;
- Articoli pubblicati su Diari di Cineclub in occasione del centenario;
- Ritratti: la rappresentazione artistica di Pier Paolo Pasolini (aa.vv.);
- Il cinema di PPP attraverso i manifesti;
- Fotogrammi d'autore (aa.vv.);
- Raccolta di foto di Pasolini;
- Documentazione varia

**Il logo è stato realizzato da Massimo Pellegrinotti*

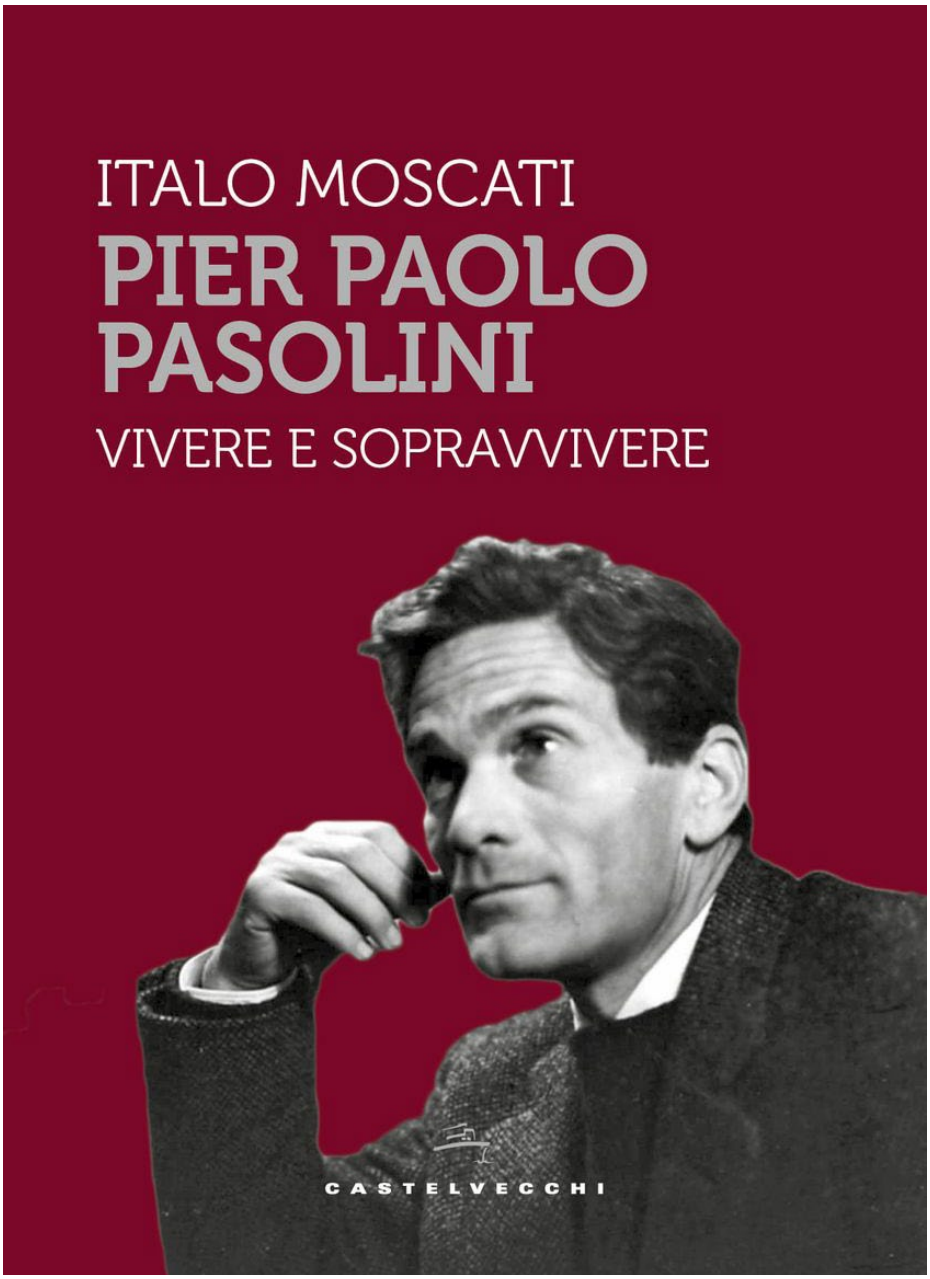
Diari di Cineclub
le Mostre Virtuali Online

Abbiamo ricevuto

Pier Paolo Pasolini

Vivere e sopravvivere
Italo Moscati
Castelvecchi

PPP Confidential
Pier Paolo Pasolini credeva di vivere in Italia, ma viveva altrove. Nel Paese che cominciava a non essere più lo stesso. Un Paese che si dissolveva a poco a poco, sotto gli occhi di tutti, occhi spesso ciechi, senza voglia di vedere.
Il giovane poeta lo sapeva, una grande sensibilità gli permetteva di andare veloce.
Stava accadendo, intanto, qualcosa di decisivo, che accadrà dopo la vittoria degli Alleati allineati dietro la bandiera a stelle degli americani, dei marines che si spartivano l'ingresso nelle città della Liberazione con inglesi, polacchi, mentre rombavano nel trionfo storico i camion dei partigiani italiani.
Gli inni lasciavano contemporaneamente spazi agli ottoni di Glenn Miller, sinuosi e potenti. Dilatati dal cinema.
Miller morirà cadendo con un aereo nell'oceano e la sua splendente musica si farà da parte, subito sostituita dal rock and roll, invadente e prepotente. Forte iniezione nelle vene dei ragazzi. Il tempo incalzava pressante.
Voglia di altra musica, voglia di vivere. La grande maggioranza dei giovani guardava a occhi spalancati verso Hollywood che era uscita dall'invisibile prigione dei divieti censori politico-militari dei nazisti e fascisti.
I suoi film spedivano il senso di una rivincita, l'urlo di un sentimento di libertà e di fine della paura. Arrivavano i giorni dell'amore dopo i giorni dell'odio. Divi e amori, formula della felicità. Pasolini era uno spettatore come tanti altri; dedicò in *Amado mio* righe più che affettuose, tenere, di desiderio, a Rita Hayworth che era bellissima: Gilda, nel film omonimo del 1946, capelli rossi in bianco e nero, striptease totale, un guanto dopo l'altro.
Il poeta aveva 24 anni e vibrò davanti allo schermo. Quella volta e altre, anche se in lui i brividi li accendevano i giovani delle campagne e, quando si trasferì, delle borgate romane e del mondo, grazie ai viaggi venuti dopo il successo come regista in Africa e Asia, con gli amici di grand tour, Alberto Moravia e Dacia Maraini.
Venivano archiviati gli anni della Guerra Mondiale, ne arrivavano altri, che saranno diversi, e fondarono un'altra epoca. Meravigliosi anni '50. Potenti calamite. Sul filo di una curiosità e dei fuochi d'artificio esplosi nei cieli e nei cuori dei ragazzi.
Voglia di ogni felicità, incendi di passione anche a Casarsa della Delizia, in campagna, dove Pier Paolo viveva con la madre Susanna, fece il professore in una scuola privata aperta da lui e dalla madre, e poi in una scuola media, sognando un futuro diverso, uno qualunque, grazie alla scrittura che fluiva e fu il suo vero passaporto. Subito dopo di lui, altri giovani arriveranno con le nuove generazioni e sogneranno California.



Arriveranno i ragazzi del Sud per approdare nelle fabbriche del Nord, una folla di occhi sgranati che scendevano dai treni dalla Sicilia alle città sotto le Alpi. Erano le generazioni che reintegravano i vuoti delle guerre, dei caduti nelle battaglie e nei campi di sterminio e di concentramento.
Trovarono un'identità, anzi un identikit, sorprendente che si rovesciava su di loro a causa di un'offensiva pacifica, gradita, di un *entertainment*, la vita e lo spettacolo, incesto travolgente, fraternamente erotico.
La storia cambiò passo. Forniva gli archivi prima del cinema e poi della tv; e costruiva un presente imbevuto di futuro, labile, pronto a cedere.
Giorni in parte prefabbricati da stupendi film e in parte ripresi dalle nuove generazioni per vestirsi alla moda, secondo allucinazioni, il cui piacere era dolce come il piattino di latte per i gattini in crescita.
I giorni fantastici di una realtà ghiotta: desideri promessi, accolti.

Pier Paolo Pasolini
Vivere e sopravvivere
Italo Moscati
Castelvecchi - Collana Storie
pp. 214
€ 17,50
ISBN 9788832908152

Non solo Saffo: le poetesse della Grecia antica

Maria Rosaria Perilli

«Antipatro di Tessalonica! Chi era costui?» Un incipit che non vuole fare assolutamente il verso a Manzoni. Semplicemente non è un nome notissimo quello di Antipatro, poeta del tardo periodo ellenistico, mentre proconsole romano della Grecia era Lucio Calpurnio Pisone il quale, dopo il 15 a.C., lo nominò governatore di Tessalonica in quanto uomo in vista, colto e di ottima famiglia. Di lui restano circa ottanta epigrammi di tipo dedicatorio, sepolcrale e descrittivo, oltre che erotici, e proprio in uno di questi, conservato nell'Antologia Palatina (IX, 26) Antipatro fornisce l'elenco di nove poetesse greche: non solo Saffo ma anche Telesilla, Mirtide, Prassilla, Corinna, Erinna, Mero, Anite e Nosside. Eccole nei suoi versi:

L'Elicona nutrì con inni queste donne dalla parola divina/ (l'Elicona) e la Pieria, picco macedone/ Prassilla, Mero, la bocca di Anite, Omero donna,/ Saffo ornamento delle donne di Lesbo dalle belle chiome,/ Erinna, Telesilla celeberrima e te, Corinna,/ che hai cantato lo scudo bellicoso di Atena,/ Nosside dalla voce femminile e Mirtide dal dolce canto,/ tutte laboriose di paginette perenni./ Il grande Urano nove Muse, nove esse/ generò Gea per i mortali imperitura gioia.

Come ci dice Antipatro – *tutte laboriose di paginette perenni* – le donne si sono sempre "artisticamente espresse" però, purtroppo, di loro oggi abbiamo poche tracce. Ma allora perché Saffo, al contrario delle altre, "ce l'ha fatta" a entrare nella storia della letteratura greca? Probabilmente ciò è successo più per i particolari quasi leggendari relativi alla sua vita privata che per la bellezza dei suoi carmi. Vissuta tra la fine del VII e l'inizio del VI secolo a.C., veniva, lo sappiamo, dall'isola di Lesbo, e le fu affidato l'incarico di dirigere un tiaso, un collegio, diremmo oggi, in cui si istruivano le fanciulle provenienti da famiglie ricche e nobili. Siccome Anacreonte, nato alcuni decenni dopo la morte della poetessa, narrò dei presunti gusti omosessuali di quest'ultima, è stato tutto un ricamare sopra. In realtà, nel contesto storico e sociale di Saffo i rapporti amorosi tra le ragazze e con l'insegnante non erano considerati riprovevoli sotto il profilo morale, e quindi l'attuale accezione dell'aggettivo "lesbica" ha un significato profondamente diverso dalla concezione dell'epoca. In ogni modo possiamo dire grazie al pettegolezzo del cantore Anacreonte, senza di lui, chissà, anche Saffo sarebbe caduta nell'oblio e versi quali

Dicono alcuni sulla nera terra/ esser la cosa più bella uno stuolo/ di navi, altri di fanti o cavalieri./ Io, ciò che ami (…)

a noi lettori odierni completamente ignoti. Come quelli delle altre otto. Di Telesilla di Argos, vissuta nella prima metà del V secolo a.C., ad esempio, non ci restano che pochi frammenti della sua poesia bellico-esortativa – *Artemide, o fanciulle, fuggendo Alfeo* – un Inno sulle Nozze di Zeus ed Era –*Tutto sanno le donne: anche come ha fatto/ Zeus a sposare Era* – e qualcosa ancora, scarsa, però, nonostante Telesilla sia stata una donna eccezionale, eroica in guerra contro le truppe spartane, e furono proprio le sue poesie a risvegliare e ad armare le donne in battaglia. Evidentemente a poco le è servito, oltre questo, dar vita a una nuova forma metrica conosciuta come "telesilleo" e l'aver coniato alcune parole, fra le quali "oulokikinna" (capelli ricci). Coeva di Telesilla e anche lei ideatrice di un metro, il "prassilleo", è appunto Prassilla di Sicione. Notissima al suo tempo, della poetessa ci restano solo otto frammenti. Due versi di un suo "scolio", ossia piccolo poema lirico, sono stati addirittura ritrovati su un vaso: *Dalla finestra appari così bella/ tu vergine, tu sposa.* E passiamo a Mirtide e Corinna, entrambe vissute fra il VI e il V secolo a.C. a Tanagra della Beozia. Della prima, maestra di Corinna e forse anche di Pindaro, non è pervenuto niente. Eppure pare abbia battuto lo stesso Pindaro per ben cinque volte nelle gare di poesia ed è Corinna stessa, autrice di cinque libri tra carmi, epigrammi e nomoi, a informarci su tali sfide artistiche:

Io rimprovero la canora/ Mirtide che, pur nata donna,/ scese a contesa con Pindaro. Veniamo a Nosside, che visse tra il IV e il III secolo a.C. nella nostra Locri, sulla costa ionica reggina, dove ebbe probabilmente, al pari di Saffo, un tiaso. Definita la più grande poetessa della Magna Grecia (e meno male…), le si attribuiscono dodici epigrammi tra i quali spiccano versi di questo tenore:

Nulla è più dolce d'amore; ed ogni altra gioia/ viene dopo di lui: dalla bocca sputo anche il miele./ Così dice Nosside: e chi Cipride non amò,/ non sa quali rose siano i fiori di lei (…).

Nonostante sul lungomare di Locri sia presente un monumento a Nosside, non saranno in molti, a conoscerla. Lo stesso vale per Mero di Bisanzio, moglie di Andromaco "il dotto" e madre di Omero "il giovane". Vissuta fra il V e il IV secolo a.C., delle sue opere resta poco. Dell'Inno a Poseidone ci è pervenuto solo il primo verso, di un altro carme, Mnemosine, ci sono pervenuti dieci versi, mentre nulla rimane delle Imprecazioni. Adesso l'*Omero donna*, così definita da Antipatro, ossia Anite di Tegea, vissuta alla fine del IV secolo a.C. A capo di una scuola di poesia e letteratura nel Peloponneso, è ricordata (diciamo…) soprattutto per la sensibilità dei suoi epigrammi funebri. Diciannove di questi sono tramandati nel corpus dell'Antologia Palatina (altri due sono di attribuzione incerta), e in essi troviamo commistione tra epigramma funebre e bucolico, la descrizione della realtà marina, ma anche attenzione per il mondo femminile manifestata negli epitaffi dedicati alle fanciulle decedute poco prima delle nozze:

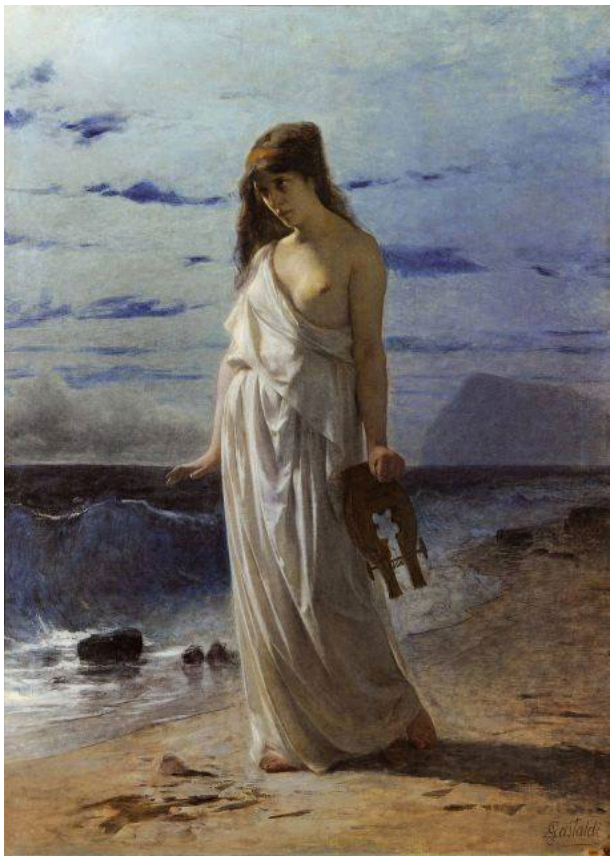
Piango la vergine Antibia. La brama di lei, pretendenti/ spinse alla casa di suo padre a frotte,/ per la nomea di beltà, di saggezza. La Parca funesta rotolò via, di tutti, le speranze (…).

Contemporanea di Saffo è l'ultima (non per importanza), Erinna. Proveniente forse da Telos, forse da Rodi, si spense a 19 anni e durante la sua brevissima esistenza scrisse essenzialmente nell'ambito del tiaso componendo per la compagna Bauci, morta nel giorno delle nozze a Rodi, cui sono dedicati due epigrammi funebri:

Sono la tomba di Bauci, giovane sposa, e mentre passi/ accanto alla molto lamentata epigrafe possa tu dire ad Ade: "Sei crudele, o Ade"(…).

Nell'antichità fu soprattutto famosa la "Conocchia", un poemetto di cui restavano solo 4 versi, finché nel 1928 fu scoperto un papiro contenente 54 versi frammentari di Erinna e ora conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana. Eccole qui, le nostre nove poetesse. Una carrellata che dobbiamo ad Antipatro di Tessalonica, al quale ritorniamo perché essenziale il suo contributo a dimostrare il ruolo che le donne hanno avuto nella storia della cultura sin dall'antichità.

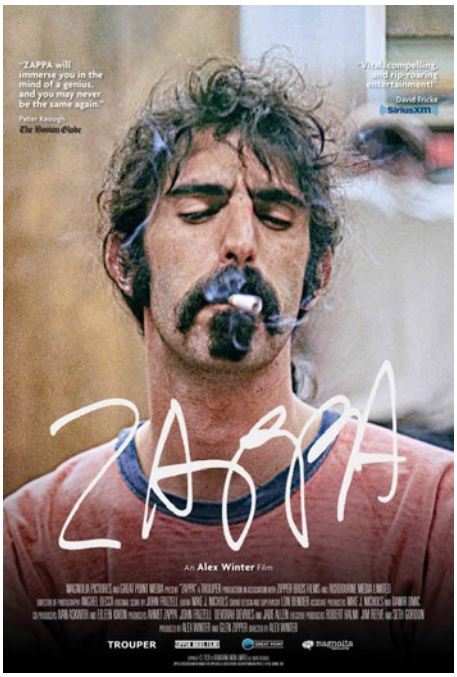
Maria Rosaria Perilli

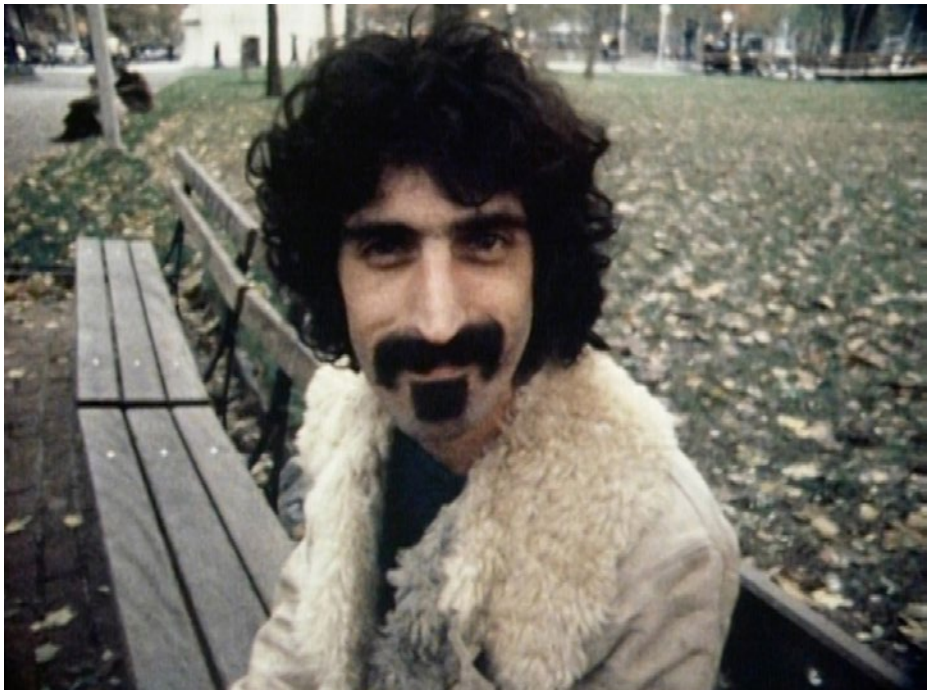

Andrea Gastaldi, "Saffo" (1872)

Zappa

Giampiero Bigazzi

Fino a qualche anno fa i documentari dedicati a musicisti, cantanti, compositori, rockstar o maestri del jazz, non erano molto ricorrenti. Anzi, proprio una rarità.
Si ricordano semmai storici concerti documentati al cinema, ma poche biografie musicali. Forse la nascita e la diffusione intensiva delle reti digitali ha rilanciato questo genere, come in generale tutto il settore documentaristico. Basta digitare su un qualsiasi motore di ricerca "documentari musicali" che esce di tutto: un catalogo veramente sorprendente, da film storici dedicati alle leggende della musica mondiale all'ultimo docu-ritratto di Caterina Caselli.
Questa tendenza ci ha regalato in questi mesi il film di Alex Winter (cineasta e attore inglese che aveva già realizzato i documentari *Downloaded* nel 2013 e *The Panama Papers* nel 2018) dedicato a Frank Zappa.
Si intitola semplicemente *Zappa* ed è uscito nelle sale con Nexo e poi recentemente nel digitale, con la possibilità di acquisto o noleggio su molte piattaforme e in DVD, ma poi la colonna sonora del film è disponibile in CD, in doppio vinile e perfino in una confezione deluxe di cinque LP.
L'archivio dove ha potuto introdursi il regista è vastissimo e con il materiale messo a disposizione dalla famiglia poteva venir fuori un lavoro di molte ore. E' riuscito invece a fare un buon compendio offerto in un montaggio dal giusto ritmo, molto "musicale" e in qualche modo "zappiano". Winter ha avuto l'accesso illimitato all'incredibile caveau personale del compositore, chitarrista, scrittore di canzoni e cantante statunitense, dove sono conservati nastri di session, tutti i moltissimi dischi (62 album pubblicati in vita e 53 post-mortem!), i progetti non conclusi, le registrazioni di concerti e interviste inedite, i film. Difficile riassumerli. In molte immagini è lo stesso Zappa che ci guida e che "danza" - con aria di beffarda soddisfazione - fra quegli scaffali. Si possono scorgere i suoi capolavori e poi "qui c'è Clapton quando venne a casa mia, qui il live con Lennon e Ono...". Emerge un aspetto della sua ricchissima personalità: Zappa era come posseduto dalla necessità di conservare gran parte dei momenti della sua vita professionale e anche privata, due aspetti che per altro si sono sempre profondamente intrecciati.
Il documentario inizia con il concerto del 1991 a Praga, una delle sue ultime apparizioni pubbliche e l'ultima registrazione con la chitarra, due anni dopo la "Rivoluzione di velluto" che aveva liberato la Cecoslovacchia dal dominio sovietico. Ricostruisce poi i frammenti della sua esistenza e di una gigantesca carriera artistica: i film adolescenziali, le sperimentazioni con gli esplosivi, i genitori che non apprezzavano l'idea di dedicarsi alla musica, l'arresto per la colonna sonora di film porno, i Mothers of Invention, l'imprescindibile *Freak Out!*, l'aggressione subita in Inghilterra che lo costrinse per nove mesi su una sedia a rotelle, la carriera da solista, la sua campagna contro la censura musicale e per la libertà di espressione, il singolo *Valley Girl* composto e cantato con la figlia Moon Unit, in assoluto la sua per altro imprevista hit popolare, il fecondo ma non per questo pacifico rapporto con la cosiddetta musica colta. Traspare anche il suo essere uno dei primi discografici indipendenti e gestore di sé stesso, prima con la Zappa Records e poi con la Barking Pumpkin e la vendita per corrispondenza dei suoi dischi fatta da casa con la complicità di sua moglie Gail che ne ricorda il fascino pionieristico.
Nel documentario spesso prevalgono gli episodi privati sull'attività musicale a cominciare proprio dalla testimonianza di Gail, e raccontano una storia di rapporti anche gli interventi di suoi collaboratori come Ian Underwood, Pamela Des Barres, Mike Keneally, Steve Vai, Bunk Gardner, David Harrington, Scott Thunes, Ruth Underwood e Ray White, fino al tentativo comico con John Belushi, Dan Aykroyd, Bill Murray e Chevy Chase al Saturday Night Live.





Emergono tutte le sue personalità (uso il plurale), il talento, le contraddizioni di un carattere complicato, la vena polemica, il compiaciuto isolamento, la generosità, la capacità di precorrere i tempi.
Cinico e iconoclasta, agitatore culturale, nemico del conformismo (a partire dai modelli musicali e dello spettacolo) e del politicamente corretto, tanto da annunciare, poco prima di morire, di volersi candidare alla presidenza degli Stati Uniti in aperto contrasto con la politica di Reagan e di Bush.
Struggente è la parte finale, il viaggio in Cecoslovacchia e Ungheria, la malattia, le ultime interviste, la tanto desiderata collaborazione con il Modern Ensemble, finalmente un'orchestra composta da straordinari musicisti e davvero interessati alla sua musica e quindi il conclusivo *The Yellow Shark* del 1993 quando l'ancora giovane Frank se ne andò il 4 dicembre. Il film di Winter prende il tono della passione: il corpo è sfibrato, ma il suo spirito - quello di un grande "pensatore" americano - resta lucido e visionario.
Raccontare Frank Zappa resta comunque un'impresa difficile. Questo lavoro è presentato come un "documentario definitivo" (è anche un'affermazione del figlio Ahmet), ma, nonostante l'ampiezza del suo narrare e la notevole sintesi, probabilmente non lo è. Però è sicuramente il primo completo a lui dedicato, un viaggio dentro una unicità che per molti versi è stata, ed è ancora oggi, rivoluzionaria.

Giampiero Bigazzi

TATIville!

(1982/2022)

La vita è molto divertente, se ci si prende il tempo di osservare! J. Tati

Patrizia Salvatori

Diceva Truffaut su Jacques Tati: *Un film di Tati è necessariamente e a priori un'opera geniale, semplicemente per il fatto che dall'inizio alla fine vi è imposta un'unica ed assoluta autorità.*

Autorità espressa dall'alto del Tati- corpo allampanato, silenzioso, sereno, comico già naturalmente, calibrata su elementi visivi e sonori resi indimenticabili dalla sua insuperabile capacità di mimo, tanto grande da essere compresa e piacere agli spettatori tutti, da zero a 100 anni o giù di lì.

Jacques Tati, vero nome Jacques Tatischeff, è stato il miglior allievo della tradizione comica del Cinema muto, riproposta pochi decenni dopo attraverso e soprattutto le sue innumerevoli ed esilaranti gag *silenziose*, al più contaminate da suoni e rumori e mai da parole.

I deliziosi racconti che popolano la filmografia in movimento di Tati vivono di eccentriche interpretazioni maschili, in particolare di quel Monsieur Hulot, protagonista di ben quattro su sei pellicole in tutto, che molto ricorda le immobili performance di straniamento del grande Buster Keaton e forse meno la vivacità malinconica di Charlie Chaplin.

E infatti i suoi sono personaggi per lo più silenti, fuori da ogni contesto storico/politico/ sociale, distanti da qualsiasi coinvolgimento della vita quotidiana, addirittura e sempre di più ai margini della stessa inquadratura filmica.

Venerato dalla Nouvelle Vague sin da subito, Tati è stato considerato facente parte della politica degli autori in maniera davvero significativa grazie in particolare agli studi innovativi sugli elementi sonori e sull'uso del colore, studi ricercati e per certi versi davvero ossessivi di cui si son fatti paladini, negli anni successivi, grandi registi in tutto il mondo, da Woody Allen a Jerry Lewis passando per il nostro *stralunato* Maurizio Nichetti.

La storia di Monsieur Tati inizia a Le Pecq nella regione di Yveline dove nasce nel 1907, figlio del generale dell'Esercito imperiale russo George Tatischeff e nipote del conte Dimitrij. L'infanzia di Jacques trascorre molto agiata, popolata da figure artistiche di grandissimo rilievo e spesso ospiti dell'elegante salotto di famiglia (tra i più assidui Toulouse-Lautrec e Van Gogh), il ragazzo studia poco e male ma eccelle in numerose attività sportive, il tennis e l'equitazione in particolare.

Lasciata dunque la scuola senza ultimare gli studi a 16 anni, inizia ad occuparsi di arte e cornici all'interno della rinomata ditta materna Van Hoof, sotto le dipendenze paterne.

Completato di lì a poco il servizio militare, il nostro giovane Jacques inizia a coltivare una passione esagerata per il rugby. E' proprio tra gli spogliatoi e il campo che si fa prepotentemente strada la sua estrosa verve comica, capace di sollevare il morale della squadra anche dopo sconfitte cocenti.

Di lì a poco la crisi economica del 1929 mette la parola fine alla rilassata vita del nostro giovane corniciaio/rugbista *très chic*; costretto a modificare radicalmente il suo stile di vita, Tati punta sulle gag sportive inventate per i compagni di gioco e presto viene scoperto e ingaggiato nei music-hall parigini.

Divenuto in poco tempo una star delle notti in città, si affaccia al Cinema prima attraverso la partecipazione a cortometraggi di cui è protagonista e sceneggiatore e poi, ben presto, riesce ad ottenere la regia del suo primo corto *La scuola del portalettere* (1946), che diverrà, rielaborato e allungato poco tempo dopo, il primo vero lungometraggio di Jacques Tati con il titolo *Giorno di festa* (1949). Il grande successo di pubblico e di critica (miglior sceneggiatura originale al festival di Venezia) proietta Tati tra gli autori più coccolati del momento e dà inizio alla realizzazione dei suoi film-saga

sotto il segno del personaggio–icona Monsieur Hulot! In *Le vacanze di Monsieur Hulot* (1953) il monsieur del titolo, a tratti mutuato dal cinema del grande comico Max Linder, si presenta agli spettatori dell'epoca come un vero e proprio alter ego del mimo Tati, un personaggio socialmente pasticcione e stralunato con addosso un impermeabile e in mano un ombrello e una pipa, in difficoltà con un luogo di vacanza non proprio a sua misura!

Hulot diviene la maschera comica e per certi versi poetica della cinematografia di *tout le monde*, strumento necessario di critica neppure tanto velata alla società dell'epoca, materialista e consumista oltremisura, superficiale nelle relazioni umane e votata ad uno sviluppo tecnologico/urbanistico pervasivo e straniante.

Temi, questi, che esploderanno tutti ad alto tasso di comicità con *Mio zio* (1958), ancora un'opera francesissima contro lo strapotere tecnologico senz'anima degli anni '60, qui declinata nell'irresistibile rapporto zio/nipote fatto di situazioni maldestre e guai a più non posso.

La pellicola, premiata con l'Oscar e a Cannes, permette a Tati di essere riconosciuto dappertutto e di conoscere lui stesso i suoi divi comici di sempre, da Stan Laurel a Mack Sennett a Buster Keaton.

Non gli permette invece di godere di fondi ingenti a tal punto da poter con tranquillità affrontare il suo quarto film, quel *Playtime* (1967) che la critica considererà il suo capolavoro assoluto; la storia di un gruppo di turisti americani che si perdono in una città iperfuturista tutta vetro e acciaio (la Tativille del ns titolo, costruita ex novo per il film) manda in rovina la Spectra, azienda di produzione di Tati, e lo costringe a vendere addirittura la casa di famiglia a Saint- Germain. E il pubblico neppure lo ripaga di tanti sacrifici, la mancanza dell'amato Hulot tiene lontani molti suoi affezionati dalla sala.

Seguiranno, con la nuova casa di produzione CEPEC, altre due pellicole, stavolta destinate anche ad un pubblico televisivo: *Monsieur Hulot nel traffico* (1971), storia geniale del nostro Hulot che vuol vendere la sua roulotte imbottita di gadget al Salone delle automobili di Amsterdam ma resta imbottigliato appunto nel traffico e *Il circo di Tati* (1973), delicato e struggente omaggio al mondo circense e del varietà tout court realizzato per la televisione svedese.

Tati muore nel 1982, prima di poter trasformare in film la sceneggiatura *Confusion*, in cui Monsieur Hulot avrebbe dovuto essere ucciso in diretta Tv e *Tati n°4*, storia di un illusionista povero quanto generoso nei confronti di una ragazza povera quanto lui, che Sylvain Chomet ha realizzato anni dopo in forma di toccante film d'animazione.

Lasciamo dunque a lui l'ultima eccentrica parola, indispensabile per annusare appieno il suo *esprìt libre* senza tempo: *Confusion è la parola della nostra epoca. Si va troppo in fretta. Ci dicono tutto quello che dobbiamo fare, organizzano le nostre vacanze. La gente è triste. Nessuno più fischietta per strada. Sarà sciocco, ma mi piacciono le persone che fischiettano ed io stesso lo faccio. Il giorno in cui non potrò più fischiettare per strada sarà una cosa gravissima.* Jacques Tati

Patrizia Salvatori

Perché I Soprano è la migliore serie nella storia della tv

Fulvio Lo Cicero

Premessa

La serie *I Soprano* si articola lungo sei stagioni. Prodotta dall'emittente HBO, è stata trasmessa in America dal 1999 al 2007, anno in cui andarono in onda le ventuno puntate conclusive. In Italia le prime cinque stagioni sono state trasmesse da Canale 5 e la sesta da Italia Uno, fra il 2001 e il 2008.

Il suo geniale ideatore, produttore esecutivo, regista di due puntate (la prima e la controversa ultima della lunghissima serie), sceneggiatore è David Chease (vero cognome: De Cesare, americanizzato dal padre), discendente di una famiglia italiana. Gli episodi trasmessi sono stati 86 (13 puntate in ognuna delle 5 stagioni e 21 nell'ultima), ognuna della durata compresa fra i 43 e i 75 minuti. Si tratta, quindi, di un "megafilm" – data la sua struttura sostanzialmente unitaria – della durata compresa fra le 64 ore e mezza e le 107 ore e mezza.

Il film (andrebbe definito più correttamente in questo modo, data la ricordata struttura unitaria) consiste in un enorme flusso di coscienza di un boss mafioso italo-americano (la sua famiglia è emigrata nel New Jersey dalla nativa Ariano Irpino, nella provincia di Avellino), nell'arco di sei anni della sua vita di quarantenne e del suo dominio criminale. Adottando stili e stilemi di grandi opere sul gangsterismo mafioso (numi ispiratori sono senza dubbio Francis Ford Coppola, Sergio Leone e Martin Scorsese), Chease racconta la vita di un capo mafioso e della sua famiglia, Tony Soprano, i suoi efferati crimini, la sua drammatica disconnessione con la realtà e la schizofrenia latente in ogni criminale, allargando inevitabilmente lo sguardo sul «sogno americano», che Chease e i suoi numerosi sceneggiatori interpretano piuttosto come un lungo e frammentato incubo.

Un capolavoro di scrittura e di ideazione dei personaggi

La forza dirompente de *I Soprano* è nella grande capacità di invenzione letteraria presente nella sterminata sceneggiatura, nei dialoghi che alternano diversi registri, dal comico, al surreale, al drammatico e alla parodia, sempre miscelati con una mirabile sapienza tecnica e nei personaggi, alcuni dei quali sono disegnati dopo un accurato studio di ciò che vogliono e devono rappresentare nel dipanarsi della storia.

Il vigore della narrazione scorre tutto intorno a Tony Soprano (interpretato da un grande attore, purtroppo prematuramente scomparso: James Gandolfini) e alla sua famiglia, la moglie Carmela (Edie Falco) e i figli Meadow (Jamie-Lynn Siewgler) e Anthony Jr. (Robert Iler). Il protagonista è figlio (insieme alle sue due sorelle) di Johnny "Boy" Soprano (Joseph Sirano), morto per un enfisema polmonare nel 1986 (appare solamente in alcuni *flashback*, come un boss spietato e irridente) e di Livia Pollo Soprano (interpretata da una straordinaria Nancy Marchand). Tony, che assiste da bambino e adolescente a molte delle malefatte del padre, segue il percorso della "famiglia", diventando a sua volta – insieme allo zio Corrado Soprano (Dominic Chianese), suo mèntore – il boss del New Jersey.

Asse centrale del film seriale è la psicoterapia del protagonista con l'analista Jennifer Melfi (Lorraine Bracco, attrice-icona scorsesiana), alla quale, progressivamente, racconta la sua vicenda criminale, mentre ha provato a sedurla ma ne è stato respinto. Necessario citare, pur nella sintesi di un articolo, almeno altri personaggi centrali nella storia: i membri del clan, fra i quali Silvio Dante (Steven Van Zandt, storico chitarrista del grande Bruce Springsteen, che Chease scopre come un attore dai tratti funambolici), il suo vice; Christopher Multisanti (Michael Imperioli), cugino di Tony e giovane criminale con aspirazioni artistiche, "zio" Paulie Gualtieri (Tony Sirico, che, nella vita reale, ha scontato diversi anni di carcere perché appartenente ad una famiglia mafiosa italo-americana) ed altri personaggi di contorno, tutti pronti ad uccidere e a sezionare i cadaveri dei nemici, in una crudezza "splatter" che Chease intride molto spesso di una macabra e scorsesiana ironia.

Il senso di morte latente

Ciò che caratterizza la serie è senza dubbio l'acuto e pervadente senso di morte che attanaglia non solo i protagonisti ma l'intera storia. Innumerevoli sono le scene di funerali. Chease ha voluto esemplificare la società americana pervasa da un funereo presagio di autodistruzione, nel quale un ruolo centrale viene svolto dalla "malattia del secolo", cioè il cancro. Diversi personaggi muoiono sul letto di ospedale (il capofamiglia dei Di Meo-Soprano, nella prima stagione, Jackie Aprile Sr., interpretato da Michael Rispoli), il boss Johnny Sack (Vincent Curatola), il padre di Bobby "Baccalà" Baccalieri (quest'ultimo interpretato da un ottimo Steve Schirripa), ma altri personaggi si ammalano e devono curarsi per lo stesso motivo (Corrado Soprano e Paulie Gualtieri). Lo stesso protagonista, Tony, pur non ammalandosi, viene raggiunto da numerosi proiettili in un agguato di un clan avversario e compie un viaggio, durante il coma, nel territorio inesplorato del "dopo morte", con i personaggi che ha ucciso nella sua carriera criminale.

La morte è il filo conduttore che lega le vicende di tutti; il rapporto fra Tony e la moglie Carmela fa spesso riferimento ad un probabile decesso del primo (e Carmela, cui Chease affida il ruolo di una donna di infima ipocrisia, cattolica praticante ma ben consapevole dei crimini del marito, che lei sopporta in cambio della sua munificenza e dei beni materiali che così riesce ad acquisire), l'amore fra il cugino del protagonista Christopher e Adriana La Cava (una perfetta e ingenua Drea de Matteo) è avvolto in una drammatica concupiscenza della morte violenta (la donna è poi uccisa quando la "famiglia" scopre il suo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ruolo di informatrice dei federali, il secondo è soffocato, dopo un incidente stradale, dallo stesso Tony Soprano, che teme possa diventare anche lui un informatore).

Più in generale, attraverso lo svolgersi della storia, l'America è raffigurata da Chease come un enorme contenitore di cadaveri, in un "cupio dissolvi" cercato e perfino desiderato. L'affresco rientra in quel filone cinematografico americano dove le colpe di uno sviluppo economico caotico e senza regole generano i mostri della dissoluzione sociale: qui l'influenza di Martin Scorsese emerge con maggiore rilevanza (più di quella di Sergio Leone, regista che si mostra sensibile al fascino d'Oltreoceano), insieme a quella di registi quali John Cassavetes, Abel Ferrara, Oliver Stone e Francis Ford Coppola (e Quentin Tarantino si inserisce a pieno titolo nel genere).

L'apporto psicanalitico

Da non trascurare è il binomio Tony-Madre (la già citata Livia Pollo Soprano). Dalle sedute di psicoterapia che raccolgono, in tutte le stagioni, gli episodi come in un contenitore, emerge chiaramente il conflitto interiore che distrugge la vita di Tony: la presenza di una madre inadeguata, anaffettiva e violenta, anch'essa attanagliata da pulsioni di morte, il cui marito la tradisce con continuità con diverse donne (come fa Tony con Carmela). È tale il senso di frustrazione per la mancata figura materna sopportato dal boss che spesso tracima come un fiume in piena nei suoi molteplici e violenti scoppi di rabbia inconsulti e paranoici (ispirati con evidenza dal personaggio di Tommy De Vito, interpretato da Joe Pesci, nell'opera che indubbiamente è alla base de *I Soprano*, cioè *Quei bravi ragazzi* di Martin Scorsese), i quali cercano di coprire il dolore esistenziale di un irrisolto complesso di Edipo. Da segnalare, come in parte si è accennato, la grandiosa interpretazione di Livia da parte di un'attrice shakesperiana di eccelso talento, Nancy Marchand (scomparsa nel 2000), che fornisce al suo personaggio una mirabile aura di complessità nevrotica e al tempo stesso di un algido furore nei confronti del figlio (che, in uno dei suoi eccessi, cercherà di soffocarla in ospedale, ma senza riuscirci). Insieme a Dominic Chianese (che interpreta il vecchio Corrado Soprano, illividito dalla demenza senile), sicuramente, quella di Livia è la migliore interpretazione della serie (dove il generale livello di fascinazione attoriale rimane comunque molto alto), che lascia, in alcuni episodi, stupiti per la sua capacità espressiva. È

sicuramente da segnalare ai cultori dell'*Actor's Studio* e del "Metodo Stanislawski" la parte interpretata dall'attore di origini cinesi Kenneth "Ken" Leung, compagno di scena di Corrado Soprano nella clinica per malattie nervose in cui è ricoverato: un perfetto esempio di straordinaria immedesimazione emotiva nel personaggio di un giovane affetto da disturbi del comportamento (episodio 15 della sesta stagione; dovrebbe essere oggetto di studio nelle Accademie di recitazione).

La "caratterizzazione" italo-americana

Quasi tutti gli attori della serie sono italo-americani. È questa la forte e ricercata caratterizzazione che Chease ha voluto fornire alla sua opera, a partire dal protagonista John Gandolfini (il padre era emigrato da Tiedoli, una frazione di Borgo Val Di Taro, in provincia di Padova). Ma sbaglierebbe chi volesse vedere in questa storia una mera denuncia della mafia italo-americana. Chease, al contrario, ne fa un leit-motiv ossessivo in chiave ironica di uno dei personaggi (il marito separato della psicanalista Jennifer Melfi); il suo intento piuttosto sembra essere quello di raccontare come gli istinti criminali di parte della comunità italiana emigrata in America si siano innestati perfettamente in una società già di per sé conflittuale e individualista, dedita in massima parte all'acquisizione di quei beni materiali e di quella ricchezza che, alla fine, portano gli esseri umani all'oblio di sé. Così, la congrega mafiosa diventa – come accade in Martin Scorsese – una sorta di "ideal-tipo" weberiano di configurazione sociale, dove la vita e la morte sono un unico aspetto dell'esistenza, uniti indissolubilmente dall'ansia psicogena dei suoi protagonisti.

Fulvio Lo Cicero

Si è occupato di cineclub negli anni 70 e 80, come organizzatore di rassegne, segretario della Fedic (Federazione Italiana dei Cineclub) e redattore della rivista "Cineclub" e "Ciennepi". Ha collaborato con "Cinemasessanta" e con il festival di San Giovani Valdarno e Montecatini. È stato editorialista del quotidiano on line "Dazebao". Ha studiato in particolar modo il cinema "nero" americano classico nei suoi rapporti con l'Espressionismo tedesco e il romanzo "hard boiled". Attualmente è interessato principalmente all'analisi di opere seriali e di produzioni di "fiction" per la televisione, come prosecuzione ideale dei romanzi di appendice tardo-ottocenteschi

* (*Tutte le stagioni de "I Soprano" sono su Sky on demand*)

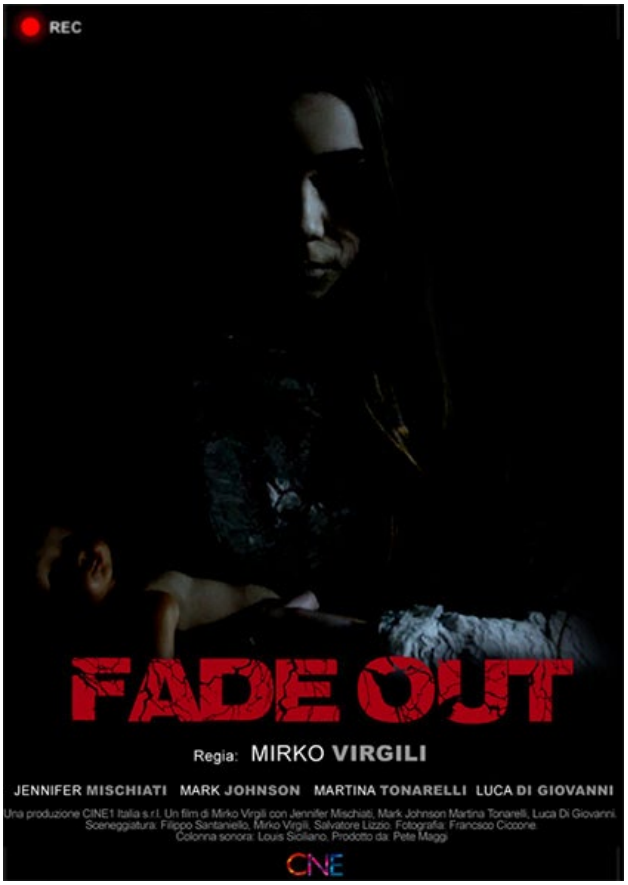
Fade out: la mediocrità della piccola borghesia italiana

Giacomo Napoli

Fade out è una pretenziosa pellicola del 2019, uscita per il grande pubblico solo nel 2021, per ragioni incomprensibili e confuse, come del resto è l'opera stessa di cui andremo a parlare stavolta. Generalmente eviterei di recensire un film del genere in quanto equivale a descrivere un copioso conato di vomito dopo un'abbondante ubriacatura, ma in questo caso farò una doverosa eccezione, da un lato per mettere in guardia il pubblico senziente, dall'altro per mettere il dito su di una questione fastidiosa: lo stato di salute mentale del cinema contemporaneo made in Italy.

Iniziamo parlando un attimo della produzione. Cine1, sedicente casa produttrice indipendente, di cui si trova poco o nulla in quanto ad informazioni in chiaro ma che negli ultimi anni ha messo parecchia carne al fuoco tra film-verità (secondo loro) e film di svago. Intendiamoci, non voglio criticare alcunché di questi misteriosi "indipendenti", faccio solo notare che per un prodotto imbarazzante come *Fade out* hanno raccolto una intera troupe totalmente italiana, investendo parecchie risorse, e si sono accaparrati il patrocinio persino della Regione Lazio la quale notoriamente ignora le opere di fantasia o le storie di fantasmi. Insomma, qualche ragione per realizzare *Fade out* dovevano averla, e doveva essere una ragione convincente.

Detto ciò passiamo ad analizzare il regista, tale Mirko Virgili, sconosciuto mestierante di provincia che ha al suo attivo alcuni cortometraggi reputati davvero pregevoli da certa critica; si parla di opere come *Ganja Fiction*, il cui nome è già un programma. Ma prendiamo per buono questo misterioso trapper romano e dato che i soldi sono stati spesi e la macchina di produzione gli è stata dedicata senza badare a spese manco fosse un Visconti, godiamoci questa sua opera prima nel campo dei lungometraggi. Le attese, capirete bene, sono giustificate: dispendio mediatico, decine di tecnici, comparse, professionisti e veterani del tutto italiani, patrocini di qua e di là, e così via e tutto per un film horror! Doveva proprio trattarsi di un ottimo prodotto. Invece, dopo i primi 20 minuti di film, lo spettatore sufficientemente intelligente ha già capito la malaparata e, se posso dare un consiglio, spenge la televisione e va a fare altro. La regia infatti è fiacca e molto prevedibile, tecnicamente insulsa con un susseguirsi di inquadrature tutte uguali che si ripetono a intervalli. La trama non solo non avvince affatto ma scade molto presto nel ridicolo involontario, presentando un paesino fortificato in provincia di Roma come se fosse il castello del Conte Dracula, mentre invece è palesemente un luogo ameno e molto curato, nel quale la Pubblica Amministrazione e i Beni Culturali hanno evidentemente investito parecchio, con le stradine rifatte da poco, pulitissime, il cavo della fibra ottica che corre diligente dentro ogni antico muro restaurato di fresco e gli interruttori dei campanelli rigorosamente nuovi di zecca. Tornando al film, il montaggio si distingue per l'assoluta mediocrità, la CGI riesce a risultare falsa e obsoleta nonostante siamo nel 2021, la sceneggiatura è apertamente dilettantesca e la scenografia fa a gara con la fotografia nel descrivere il luogo in modo pretenziosamente tetro ottenendo invece l'esatto opposto e facendo desiderare a qualsiasi spettatore di recarsi in quel borgo a passare qualche giorno di vacanza. Al di là di queste gravi carenze tecniche, il comparto attoriale



encomiato dalla solita critica mono-partisan suona falso da subito ma riesce a raggiungere in breve tempo un livello di dissonanza cognitiva davvero rara. Oltre infatti alla palese incapacità degli interpreti principali, c'è un'autentica pletora di dilettanti allo sbaraglio che non soltanto non sanno recitare ma nemmeno ci provano. Un ultimo inciso lo merita la trama stessa, che dovrebbe risultare seria e realistica e che invece è noiosissima, prevedibilissima e infantile: una coppia di borghesotti scappati di casa, rigorosamente senza arte né parte alcune, vera incarnazione della devastante cancel-coulture e del mondo del niente e del nessuno, scendono in Italia per indagare sui misteri del paesino laziale, nel tentativo di rivenderli su YouTube col solito mito progressista del profitto fine a sé stesso, e nel farlo coinvolgono come assistente alla regia una sorta di sardina sfigatissima che però si dà tante arie da professionista della macchina da presa (indimenticabili le scene lunghissime e bruttissime nelle quali si vede lei far finta di utilizzare una sorta di macchina fotografica professionale). Nonostante tutto ciò, le poche recensioni presenti in rete elogiano incomprensibilmente quest'opera come un qualcosa di prezioso e di raffinatamente colto, risultando però, ad una lettura leggermente approfondita, come la stessa recensione copia-incollata a destra e a manca, non si sa da chi e neanche se ne capisce il perché. E se riusciamo a giungere alla fine dei 90 minuti senza prendere sonno, il "gran finale" di *Fade out* è talmente non-sense, demenziale e fastidiosamente derogatorio da provocare uno shock nell'apparato cognitivo dell'attonito spettatore il quale spengerà frettolosamente lo schermo nel timore che la demenza si propaghi nell'aria. La realtà, almeno dal nostro punto di vista, è che ci troviamo dinnanzi all'ennesimo tentativo di suicidio culturale della nostra penisola; il regista, nonché sceneggiatore del terribilissimo horror, per qualche ragione rifiuta di seguire il giusto svolgimento sintattico cinematografico per rovesciarlo rendendo una storia brutta e a tratti molto banale addirittura ridicola e involontariamente surreale. Ma lo fa apposta o proprio non ci arriva? Per completezza (e questo potrebbe anche andare a vantaggio di Virgili) bisogna dire che la post-produzione ha tagliato interi segmenti di girato che avrebbero almeno in parte fornito una compiutezza logica alla favoletta narrata la quale, mutilata anche in questo, risulta per forza di cose una comica storiella di piccoli borghesi mediocri e annoiati che finiscono vittime di terribili sette segrete che girano per il paese incappucciati e mascherati alla luce del sole. Ma attenzione, *Fade out* l'ho trovato talmente orrendo che sospendo il giudizio perché, privo di informazioni sodddisfacenti, potrei anche sbagliarmi su certi aspetti (non credo) e invito anzi quel Mirko Virgili a replicare questa mia rozza recensione se mai avrà modo di leggerla, mi tengo aperto al dibattito, se non altro perché sarei curioso di capire come sia possibile produrre, creare e promuovere una cosa simile senza un motivo per lo meno indispensabile, tipo che so, portare la pace nel mondo o cose del genere.

Giacomo Napoli

Te la do io l'America!

C'è chi dice che sono banditi e chi dice americani

[...] ieri La Stampa è riuscita nello scoop: intervistare l'estetista che ha steso lo smalto, tale Anastasia. Senza cognome, come la morta, Iryna. Una pagina dove l'unica notizia [...] non è tale, perché non riveste nessun interesse pubblico. In compenso ci sono migliaia di battute tra immaginazione e delirante interpretazione, probabilmente false, sicuramente inutili, il cuore sull'anulare serviva per salutare la primavera. [...] E poi le unghie come simbolo. La mano di Iryna come il cappottino rosso di Schindler's List. [...] oppure, metafora degli ucraini: unghie pronte a graffiare e a impugnare armi e resistenza. Ancora [...] quel rosso giungla ci dice tutto della guerra, si porta via la vita e lascia in giro il coraggio. Infine [...] la mano di Iryna è una promessa, il futuro di un'Ucraina che si sente colore e cuore. Ma cosa aggiungono al racconto della guerra le parole dell'estetista [...] e i macabri dettagli dell'orrore, che silenzierebbero tutti i presunti filo-putiniani indifferenti alle stragi, rendono onore a quei morti, o non sono, [...] vilipendio (verbale) di cadavere? [...] A che servono i giornali se le parole non contano più nulla, ci sono solo immagini romanzate che stordiscono i lettori [...] Questo articolo è la Bucha del giornalismo italiano. E magari fosse l'ultima, come credono quelli per cui Bucha è un assoluto che tutto mette a tacere. Purtroppo, e indegnamente, si ripeterà. Magari già oggi o domani.
(Elisabetta Ambrosi, L'estetista e quei media più cinici della guerra, in il Fatto Quotidiano, giovedì 7 aprile 2022)

C'è una teoria [...] secondo la quale la democrazia è un sistema nel quale i cittadini sono spettatori e non attori. A intervalli regolari, hanno diritto di mettere una scheda nell'urna, di scegliere nella classe dei capi qualcuno che li diriga. Fatto ciò, devono tornarsene a casa, badare ai fatti propri, consumare, guardare la televisione, far da mangiare e soprattutto non disturbare il manovratore. Questa è la democrazia.
(Noam Chomsky, Due ore di lucidità, Dalai Editore, MI, 2003)

I media [...] servono a mobilitare l'appoggio della gente agli interessi particolari che dominano lo Stato e l'attività privata, [...] spesso il modo migliore per comprendere, a volte con chiarezza cristallina e in profondità, le loro scelte, le loro enfasi e le loro omissioni è quello di analizzarli in questi termini. Forse questa tesi è ovvia. Ma il postulato democratico è che i media sono indipendenti e hanno il compito di scoprire e riferire la verità, non già di presentare il mondo come i potenti desiderano che venga percepito. [...] Ma se i potenti sono in grado di fissare le premesse del discorso, di decidere cosa la popolazione in generale deve poter vedere, sentire e meditare e di dirigere l'opinione pubblica mediante regolari campagne di propaganda, il modello tipico di come il sistema deve funzionare è in netto contrasto con la realtà.
(Noam Chomsky, La fabbrica del consenso. La politica e i mass media, il Saggiatore, MI, 2014, Prefazione)

Antonio Loru

Platone, il *grande* filosofo, colui che alcuni, parecchi, tanti, magari troppi, (chissà), storici della filosofia e analisti a vario titolo dei processi storico-culturali, hanno indicato e indicano come *il più grande* filosofo, o pensatore se preferite, di tutti i tempi in ogni luogo, aveva (beato lui) idee (e chi più di lui, filosofo dell'Idea in sé e per sé) molto chiare sui vari sistemi politici, che dal suo tempo (V-IV secolo dell'Era Prima della Nostra) ai nostri giorni, almeno nominalisticamente, si sono alternati, o hanno tentato di arrivarci, al potere, in questo lunghissimo lasso di tempo, all'ingrosso 2.500 anni: la monarchia assoluta, il governo aristocratico e la sua degenerazione, vale a dire l'oligarchia, la democrazia antica, le monarchie costituzionali, la democrazia liberale, le socialdemocrazie, il comunismo, i totalitarismi del XX secolo e quelli attuali. Il comunismo, è bene ricordarlo, Platone nelle sue opere politiche (tutte, ma in particolare Repubblica e Leggi) parla anche di comunismo, certo in un senso molto parziale rispetto alle dottrine comunistiche dell'Ottocento e del 'Novecento (Marx, Engels, Lenin, Mao e altri). Comunque sia, a proposito dei sistemi politici del suo tempo, più o meno, Platone fa questo ragionamento: *la democrazia*, (la sua idea di democrazia era parecchio differente, anche teoricamente, dal nostro modo di pensarla) *è una forma piacevolissima di governo, piena di varietà e di disordine che dispensa una sorta di uguaglianza agli eguali come agli ineguali*, c'è però un però, un vulnus: *la democrazia* (sostiene il filosofo ateniese) *contiene in sé stessa i germi della corruzione*, così come gli altri sistemi politici, del resto. Senza volerci spingere fino al punto di condividere il giudizio fortemente negativo e spregiativo sulla mancanza di intelligenza dei più (delle folle o delle masse, come si diceva da opposti versanti politici nel 'Novecento) e sulla democrazia come sistema politico di governo: *nelle dittature gli imbecilli impongono il loro potere con la brutalità della violenza, in democrazia, sempre gli imbecilli arrivano al potere tramite libere elezioni* (non ricordo di chi sia questo caustico aforisma), appare sempre più evidente che *il governo di tutti*, l'*esercizio delle libertà democratiche*, se limitato al solo esercizio di voto, se i cittadini non esercitano il controllo critico sull'operato dei rappresentanti eletti, muore per apatia, per mancanza di partecipazione, della democrazia allora rimane solo il nome, che la maggior parte delle persone comuni, la famigerata *gente*, ('*a ggente* come dicono a Roma) non sa neanche cosa significhi la parola, ma per davvero non sa che è composta da due parole che significano potere e popolo, tutto il popolo e non solo una parte di esso, cioè solo una classe, una casta o un ceto. Siccome le nostre moderne sono democrazie rappresentative (e non dirette, per ovvi motivi di natura quantitativa) viene difficile non cedere al sospetto, se si è ancora pervicaceménte legati all'antica arte del sospetto, ammalati di sospettite spinale, (che oggi pare però interessare solo pochi, vecchi, nostalgici ex sessantottini renitenti alla conversione al liberalismo liberista) e si mette in pari quest'odioso atteggiamento con il diffuso sentimento popolare nei confronti dei nostri politici rappresentanti, dalla vulgata spesso, forse anche troppo spesso, rappresentati come ladri, bugiardi, rozzi e ignoranti, che questi, i politici, potrebbero rappresentarci anche in quelli che oggi non appaiono più neanche vizi ma normali comportamenti, e che dunque il cittadino medio non critichi convintamente il politico sorpreso con le mani nel sacco, ma lo invidi, starebbe benissimo e volentieri al suo posto, magari a rubare, a dire il falso e quant'altro e godere poi dell'immunità-impunità e delle guarentigie di legge; e le leggi non scendono dal cielo ma le promuovono e le varano proprio i politici, o a vantaggio dell'universalità dei cittadini o a loro esclusivo vantaggio, per il loro mero tornaconto personale. Vallo a capire il nostro tempo, in specie dalle nostre strane parti, signoreggiate da due filosofie di vita, due apparentemente diverse visioni del mondo che in realtà si compenetrano e si rafforzano vicendevolmente; come già nei primissimi Anni Settanta il genio di Pier Paolo Pasolini aveva rilevato, (basta rileggere, o leggere [i giovani], i suoi *Scritti corsari*, per averne conferma); ovverosia l'attuale peggior liberismo imperialistico americano, reso ancora più velenoso dall'assenza di quel bilanciamento che per settant'anni gli aveva impedito una totale libertà di movimento a livello planetario (l'Unione Sovietica, la Cina maoista, il laboratorio comunista cubano) e dall'evidente crisi che attraversa, dovuta alla crisi mondiale del capitalismo, (alla faccia di chi aveva bollato, già a partire dagli Anni sessanta del secolo ultimo scorso, le analisi marxiane sulle deficienze strutturali del sistema produttivo e di vita capitalistici, come oroscopi da ciarlatano), dalla concorrenza imperialista dell'attuale Russia neo-zarista, dalla evidente posizione di predominio commerciale della Cina, nel contesto dell'economia oramai globale; *americanismo* che in Italia, nella *cultura nazional-popolare* fa il paio con il *caritatismo* peloso,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

il *volontarismo* professionalizzato, il mito della *condivisione* e della *speranza* della più forte organizzazione politica di massa, il più influente partito politico attualmente attivo in Italia: la Chiesa cattolica romana. Ecco, a me pare che in questo inizio di Terzo millennio stiamo vivendo in Italia, ma non solo, dentro un grande paradosso: mai come negli ultimi quarant'anni, nella storia dell'Italia repubblicana le divise, gli abiti talari e i sai, son stati così di moda, in qualche caso osannati; addirittura si chiamano militari a dirigere le operazioni di *guerra* alle pandemie, si ricorre alle loro, vere o presunte, abilità strategiche sul campo, per vincere le battagli della salute pubblica. Il vocabolario bellicista non era mai stato tanto di moda, dall'alba della Repubblica, come in questo primo Ventennio dell'attuale Millennio, il nazionalismo vero o di facciata pare diventato un atto di fede, tutta quella retorica che oramai si pensava repertorio ottocentesco (Dio, Nazione, Patria, Famiglia, *i Nostri Valori*) è tornata pre-potentemente in àuge. La parola guerra domina nei discorsi delle élites così come negli scimmiottamenti delle nuove plebi educate al rifiuto della partecipazione politica; così per tutto c'è una guerra: quella vera terribile, che ammazza senza guardare a sesso, età, religione, (quando la bomba arriva, se stai sotto non fa distinzioni, è democratica!) in Ucraina, ma non solo; pare che solo in Africa ci siano circa 30 Stati in situazioni di conflitto armato tra di loro, (senza contare le guerre tribali interne ai singoli Stati); in Asia 16; in Europa 10! E il Medio Oriente? In pratica dalla fine della Seconda Guerra Mondiale da quelle parti le guerre tra gli Stati o le guerre civili non sono mai cessate, alimentando un'industria degli armamenti (e l'Italia è ben piazzata in questo settore) che ha di gran lunga realizzato i maggiori profitti in ambito industriale: solo quest'anno pare che il governo americano abbia investito 700 (settecento) miliardi di dollari in armi: un terzo degli investimenti mondiali! Il vocabolario o dizionario che dir si voglia, è (lo dicono serissimi studi statistici) sempre più miserello tra i giovani, scolarizzati, si badi bene, 12/13 anni passati tra i banchi di scuola, dalla primaria all'ex maturità: oggi, per pudore forse, il corso di scuola media di secondo grado termina con un Esame di Stato, non più con il vecchio Esame di maturità! Poche parole dunque ma *strabusate, è guerra o battaglia a tutto*: ai maledetti virus, ai kili di troppo, ai peli superflui, ai brufoli, ma anche all'indifferenza, alle macchie ostinate; eppoi già dalla scuola della prima infanzia si fa l'*appello*, tanto che abbiamo dimenticato l'origine marziale della parola, e sempre a scuola, (quanno ce vò ce vò) in situazioni particolari pure il marzialissimo contrappello! Solo che le parole non sono acqua fresca. Noi siamo formati, educati dalle parole. In questo nostro mondo, in questo nostro oggi che usa con tanta leggerezza le parole, guerra, battaglia, armi convenzionali, chimiche, nucleari, provate a parlare di conflitto sociale, di contestazione, di protesta, sciopero, ma anche ragionamento, analisi politica, critica del sistema, manifestazione di piazza: sono diventate parole tabù! Nella formazione scolastica e accademica sta crescendo una generazione di formatori insegnanti che demonizza le parole contestazione, protesta, critica, quando invece dovremmo invitare i ragazzi a contestarci, a chiederci le ragioni del nostro agire, anche perché domani non cadano vittima di *signori della guerra*, di spietati oligarchi russi o americani, cinesi o di qualsiasi altra regione del *mondo libero* o dominato da *feroci dittatori*; perché le guerre, i ricchi e i potenti le conoscono e non le fanno, in prima persona, i poveri non le conoscono e le fanno; alla resa dei conti tutte le guerre sono e sono sempre state *guerre di morti di fame contro morti di fame*; (Il tenente Ottolenghi, interpretato da Gian Maria Volonté, in Uomini contro di Francesco Rosi, Italia/Jugoslavia, 1970).

Antonio Loru

"Uomini contro" (1970) di Francesco Rosi, liberamente ispirato al romanzo di Emilio Lussu "Un anno sull'Altipiano"

La posta del Dott. Tzira Bella

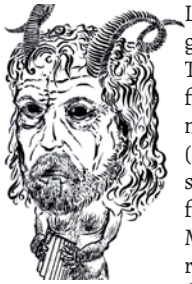
Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Il Dott. Ubaldugo Tzira Bella

Resurrezione sì, ascensione Het!

Quel bastardone di Vladimiro blocca lo spazio aereo di tutto il Medio Oriente

Triste Pasqua quest'anno, per i supporters, gli Sconvolts, i fans e simpatizzanti del Messia, nato a Betlemme, registrato all'anagrafe di Nazareth, (poi dicono la burocrazia oggi! Tocca, tocca, ohi, ohi!) ma soprattutto per Gesù, che non potrà rispondere, come da mille novecento89 anni a questa parte, alla chiamata del Padre, (che non ama essere contrariato) a causa del blocco totale dello spazio aereo imposto dalla Russia ai Paesi del Medio Oriente, pena lo stop all'importazione in Russia, di datteri, pompelmi e latte di cammella da tutti i Paesi dell'area.



Dott. Ubaldugo Tzira

La soluzione ideale per aggirare il blocco? Alghero! Tra l'altro, avrebbe potuto finalmente chiedere ragione all'Arcangelo Gabriele, (che nella Barcellona sarda si è piazzato bene), di una famosa visita a mamma Maria, che avrebbe generato (non creato) tutto l'affare dell'affare dell'affare! Mi spiego? Da Gerusalemme, camminando sulle acque, una specialità in cui il Nazareno non ha rivali: Mar Rosso, imbarco nel canale di Suez, (per riposare i piedi e per il traffico), poi tutto un tiro il Mediterraneo fino ad Alghero. Sorpresa! L'aeroporto è in una situazione di caos tale da non poter garantire voli; aspetta e spera, con i tempi della politica regionale dei trasporti! Potrebbe ascendere con mezzi propri da Alghero, ma non conosce la rotta, eppoi è ancora convalescente! E la Terza Ipostasi della Santissima Trinità, *lo Spirito Santo*, che fa? Niente! Eppure gode tutti i privilegi dall'essere Uno e Trino: conguagli e detrazioni fiscali per il 730, non siamo mica nati ieri, lo sappiamo come vanno queste cose! Ci fosse stata una volta che in questi millenovecento89 anni di Pasque abbia dato una mano al: fratello? Padre? Figlio? Scusate, della Sacra famiglia chi ci capisce qualcosa è bravo! Mai. Eppure, per dirne una, dato sicché il suo attributo specifico è la volatilità, (spesso è rappresentato col sembiante di un piccione viaggiatore), specie quest'anno di difficilissima ascensione alla casa del Padre, (in trepidante attesa), un passaggio darGlielo poteva! A'ici seus (così siamo): che questo povero Cristo non sa che pesci pigliare, che, (tra parenti) per Esso è un pobblemino non da pocco, che sene prende 2, zszsssacchette 4, rizszsssacchette 16, 256, 65536, 4294967296, ... Là pisci!!!

Sara Gosta

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita, ANNO XX/numero 14 - aprile 1963 - (pagg. 27-28)

Respiro storico e umano del Gattopardo di Visconti

Splendido capitolo del discorso cinematografico sul Risorgimento

Le istanze di una coscienza moderna, proiettata verso il futuro, una concezione più evoluta dei rapporti umani e sociali, infondono al testo del Lampedusa densità e trasparenza nuove

Mino Argentieri

Il Gattopardo viscontiano prosegue e approfondisce, attraverso connessioni più nette e saldate, il discorso avvinto da *Senso*. Lo prosegue stabilendo indissolubili legami fra gli elementi individuali e psicologici e il contesto storico-sociale della vicenda che narra e lo approfondisce addentrandosi in un'analisi che, contrariamente a quella condotta in *Senso*, mai assume né la meccanicità della sovrapposizione di un giudizio in parte estraneo all'ordito narrativo, né i tratti caratteristici di un inquadramento attuato per creare un supporto civile a una storia la quale si muove prevalentemente su altri binari. Nondimeno *Il Gattopardo*, proprio come *Senso*, non è un film storico, attento soprattutto a svolgere la diagnosi particolareggiata di una certa realtà nel suo divenire. E tuttavia ancora una volta, cimentandosi con la tematica risorgimentale, Visconti non rinuncia a corrodere il mito romantico, retorico e patriottardo e, con maggiore compiutezza, innerva lo svolgimento di accenti critici, concretizzando i personaggi di Lampedusa e facendoli ruotare, sino a esserne sostanzialmente determinati, attorno ai poli di un dramma che, in virtù del suo ampio respiro, valica i confini del privato e penetra nell'arca del tipico.

Qui la fusione fra i due tempi e le due sfere del reale non presenta smagliature, brusche intromissioni, parentesi introdotte più per un freddo calcolo razionale che per logico sviluppo del tessuto narrativo: il risultato è accertabile nella solidità strutturale del film. Il che, è ovvio, non esclude un'angolazione complessa, che nel suo seno riassorbe i punti di riferimento di un artista come Visconti in cui confluiscono, non sempre amalgamandosi nella pienezza e nella sintesi dell'esito artistico, le istanze di una coscienza moderna, proiettata verso il futuro e una concezione più evoluta e progredita dei rapporti umani.

Due momenti essenziali del film

Questo dualismo balzava a chiare note in *Senso*, anche se corretto largamente da un intento corrosivo nel quale il regista rinveniva la sua vena più autentica il riverbero di un'inclinazione naturalistica, maturata alla scuola del cinema francese prebellico e riemersa, in seguito, esente da orpelli decorativi, in *Rocco e i suoi fratelli*. Esso è tuttora riconoscibile nell'adattamento cinematografico del *Gattopardo*, anche se il romanzo di Lampedusa, non preventivando un confronto fra personaggi socialmente positivi e negativi, evita al regista di tendere al massimo i suoi limiti poetici e gli consente di operare, a proprio agio, sul terreno a lui più congeniale.

Diversamente dagli esemplari precedenti, il dualismo di cui parliamo è ravvisabile nella marcata separazione dei due momenti essenziali del film, là dove alla tagliente indagine sul trasformismo risorgimentale succede la dolce Mestizia di un canto elegiaco, che prende i colori del tramonto e avvolge in un alone patetico disfacimento e di accorata nostalgia, una società che reca in sé la morte. Si è fatto osservare, e forse non a torto, che Visconti ha riversato in queste pagine, figurativamente eccellenti e squisite, un velo di pietà, d'altronde già individuato nel finale del pur crudo, sferzante e caustico episodio di *Boccaccio '70*. Probabilmente c'è del vero in questa affermazione, ma il rilievo non basta a dissimulare uno stato emotivo e una vocazione sentimentale, che si riaffacciano nel compiaciuto accarezzamento di un'atmosfera e di situazioni contemplate con una partecipazione acritica. La pietà di Visconti semmai la scorgiamo nella pittura della figura dell'organista Ciccio Tumeo, nelle attenuanti che l'autore ricerca per sollevare dalle spalle di alcuni subordinati il peso di responsabilità, che ricadono su chi detiene il potere ed è parte condizionante delle mistificazioni pratiche e ideali.

La fine dei Salina, però, la loro drammatica integrazione negli sconvolgimenti portati, dalla nascente borghesia industriale, mercantile e agraria, protagonista dei moti unitari; il prezzo che l'ala più illuminata di una aristocrazia socialmente assenteista paga, lasciandosi contaminare e confondendosi con le nuove forze sociali, convinta di mantenere e difendere i propri privilegi: il diaframma che divide una civiltà capace di coltivare il gusto per il bello è abbarbicata a un suggestivo scetticismo e a una letteraria interpretazione della sua impotenza dall'aggressivo cinismo e dal volgare vigore di una classe in fase ascendente; l'identificazione di don Fabrizio nel giovane, spregiudicato, vitalistico Tancredi, dalle smisurate ambizioni e dal sangue che s'accende sia di fronte alla sensuale e ammaliatrice avvenenza di Angelica, sia nel conseguimento dei suoi fini arrivistici; l'identificazione — dicevamo — del principe Salina che vede nel nipote lo splendore

segue a pag. successiva

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 14 - anno 20 — Sabato 6 aprile 1963 — Lire 100

Voto inutile?

Orientamenti della socialdemocrazia europea
I socialisti in Germania, Inghilterra, Francia

Allarme dal Sud:
Fermare l'esodo della manodopera

Processo a Franco:
gli interrogatori degli antifascisti spagnuoli

Sommario:

Problemi della cultura 6 aprile 1963 pag. 27 Rinascita

Splendido capitolo del discorso cinematografico sul Risorgimento

Respiro storico e umano del "Gattopardo" di Visconti

Le istanze di una coscienza moderna, proiettata verso il futuro, una concezione più evoluta dei rapporti umani e sociali, infondono al testo del Lampedusa densità e trasparenza nuove

Due momenti essenziali del film

Struggente malinconia e robusta polemica

Rinascita pag. 28 6 aprile 1963 Problemi della cultura

Al teatro stabile di Bologna una novità di Bruno Magnoni

Il costo di una vita

Un tema significativo e sentito nel quadro della crisi generale della nostra drammaturgia ma tradizionalmente troppo limitato per poter reggere all'ambizioso assunto

Bruno Schacherl

Critica marxista

Note e polemiche

Quaderni dell'Istituto Gramsci

Editori Riuniti

segue da pag. precedente

di una rigogliosa giovinezza ormai dissoltasi nel limbo della memoria, sono altrettanti capitoli di un romanzo cinematografico che si abbandona alle morbide e vellutate pieghe del crepuscolare e non permette, rispetto ad analoghe ma non consimili suggestioni viscontiane, di apparentare i richiami del regista alla consapevolezza cecoviana, in altre circostanze avvertita.

Struggente malinconia e robusta polemica

La materia, in altre parole, subisce le conseguenze di un eccessivo procedimento di estenuazione, collimante con una raffinatezza compositiva che, a sprazzi, rasenta il vizio di un gelido estetismo, latente in Visconti e pronto a risollevare il capo, complice un qualsiasi appiglio adescatore. Nondimeno, nella lunga sequenza del ballo in casa Ponteleone, il racconto ritrova l'equilibrio perduto, alternando squarci di struggente malinconia a brani di robusta e sanguigna asprezza polemica. Le smargiassate del generale Pallavicino, la fucilazione dei soldati disertori che desideravano associarsi a Garibaldi, le espressioni soddisfatte di don Calogero e di Tancredi che accolgono con senso di sollievo l'eco della scarica di fucileria abbattutasi sui ribelli garibaldini, riconducono in primo piano il filo problematico più stimolante del film. Filo che Visconti dipana con quella incisività in altre occasioni dimostrata, ma anche con una inconsueta coerenza di sviluppi introspettivi. Il motivo della rivoluzione tradita e rientrante nella logica di una involuzione conservatrice finisce per sostanziare e percorrere l'impianto espositivo da capo a fondo; e per quanto si rimproveri a Visconti di non essersi completamente sottratto ai pericoli insiti in uno schema prefigurato, di fatto che ciò non diminuisce la validità e l'importanza di un discorso revisionistico, il quale non solo appartiene alle germinazioni della storiografia contemporanea ma illecita, in una prospettiva democratica rinnovatrice, la cultura italiana nel suo complesso.

In questo ambito, era lecito attendersi una più pronunciata indipendenza nei confronti del testo letterario, uno svincolamento che valesse a reinventare il libro di Tomasi di Lampedusa, sfrondandolo di tutte le ombre fatalistiche e arricchendolo di un lievito dialettico. Visconti, però, ha preferito, dinanzi al romanzo che ha ispirato il suo film, comportarsi alla stregua di un regista teatrale che, sulla traccia costrittiva di un copione, si limita a un'opera di rimpasto tendente ad accentuare questo o quel passaggio dell'ordito, ad aggiungere rapidi ma significativi inserti, a omettere o lumeggiare questo o quel periodo motivandoli in una data chiave interpretativa. E sebbene egli sia sfuggito alle insidie dell'illustrazione, sia pure la più nobile, egregia e geniale, ci sembra azzardato sostenere che *Il Gattopardo* raggiunga l'autonomia di altri film viscontiani estratti da fonte letteraria il raffronto con *La terra trema* (da Verga), *Ossessione* (da Cain), *Senso* (da Boito), *Rocco e i suoi fratelli* (da Testori), sotto il profilo delle correlazioni fra cinema e letteratura, volge a svantaggio del *Gattopardo*, registrandosi in questa traduzione troppi addentellati con il modello da cui discende.

Quel che nel film cambia, però, è l'angolo visuale del narratore, che si sforza di sconvolgere e ribaltare la tesi sostenuta dal romanziere. Mentre, infatti, in Lampedusa il trasformismo borghese, il tradimento delle postulazioni rivoluzionarie del Risorgimento rientrano nei tracciati di una metafisica dell'immobilità siciliana, e non solo siciliana, Visconti purga questo concetto di ogni implicazione astorica e lo esemplifica vincolandolo, attraverso un vaglio razionale, alla dinamica dei rapporti di classe. La staticità che il regista denuncia e smaschera non è eterna ma storicamente determinata, quindi superabile. Lo spostamento dell'obiettivo non è di scarso conto; ci dispiace soltanto che Visconti non vada oltre un'impostazione tendenziale che, per aderire ai suoi presupposti, aveva bisogno di esercitare una violenza chirurgica sul testo originario, sino a ristrutturarlo e rigenerarlo con grande libertà inventiva. Negandosi questa possibilità, Visconti ha contribuito a tarparsi le ali e a imprigionarsi negli argini di una regia obbligata a sfruttare questa o quella fessura del romanzo, laddove occorreva aprire brecce e procedere a demolizioni e a radicali innovazioni.

Accusare Visconti di decorativismo, come qualcuno ha fatto, è ingiustificato poiché nel *Gattopardo*, eccettuati pochi slittamenti, l'evocazione di un ambiente e di un clima non si risolve in un puro giuoco formale e calligrafico. Al contrario, Visconti si serve di un fastoso apparato scenografico per infondere al testo di Lampedusa una corposità, una densità, una trasparenza, un profumo inconcepibili se non tramite un vero e proprio intervento creativo poggiante sull'impiego di un mezzo d'espressione autonomo e sulla fedeltà alle peculiari disposizioni di questo. Che poi le due anime di Visconti si ricongiungano in un bisticcio, a lampi, stridente; che il rigore e l'asprezza demistificatrice del regista cedono il passo ai languori crepuscolari; che la lucidità critica abdichi agli impulsi del sentimento, è innegabile. Tuttavia quel che conforta nel *Gattopardo*, al di là di ogni altra considerazione, è la presenza di un mondo culturale che Visconti possiede e padroneggia saldamente. Bene inteso, si tratta di un mondo culturale ottocentesco, il cui orizzonte spazia da Balzac, attraverso Zola,Verga, Mann, sino a Proust, producendo — alludiamo al *Gattopardo* — commistioni che generano impasti discutibili. Ma il grado di assimilazione di una determinata cultura in Visconti non offre il fianco ad appunti sulla consistenza di un patrimonio radicato. E la costatazione è tale da aumentare i meriti di un regista che si differenzia dai molti orecchianti e improvvisatori di talento, che sbarcano il lunario e spacciano lucciole per lanterne in una cinematografia la quale spesso e volentieri vivacchia ai margini della cultura, svelata a mutar gli abiti ma quasi mai la stoffa.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. Rinascita, ANNO XIII/numero 8-9 - agosto/settembre 1956 (pagg. 478-479)

Difficoltà e problemi della Mostra cinematografica d'arte di Venezia

Umberto Barbaro

Le tradizionali manifestazioni artistiche veneziane (che, di fatto, sono tra le maggiori d'Italia, e internazionali), la Biennale d'arte e la Mostra d'arte cinematografica, hanno dato esca, quest'anno, a censure e a polemiche di insolita vivacità, che fervono nella stampa, anche non specializzata e che non accennano ancora a placarsi. Questo interessamento e la sua ampia estensione costituiscono indubbiamente una riprova dell'importanza e della vitalità delle manifestazioni in questione; ma non si può tacere il fatto che la disapprovazione e la scontentezza quasi generali dimostrano che esse si trovano in un vero e proprio stato di crisi: una crisi che, a guardare a fondo, risulta essere, in Italia, della cultura stessa e non solo della sua organizzazione e delle sue manifestazioni.

La Mostra d'arte cinematografica è stata spesso criticata per la qualità, non sempre degna, delle opere presentate e, ancor più, l'irragionevolezza e l'ingiustizia delle premiazioni. Imbellettata da una sfarzosa cornice mondana, la Mostra s'è presto trasformata in una fiera della vanità e, affollata di film mediocri o pessimi, ha preso, d'altro canto, l'aspetto di una borsa commerciale, buona soltanto per la svendita in blocco degli scampoli e le rimanenze di più ricchi mercati. Troppi film e troppi premi soprattutto, da toccarne, a volte, persino più d'uno ad uno stesso film; premi, per di più, assegnati da giurie che, vuol per docilità conformista, vuoi per naturale cattivo gusto e incapacità, finivano sempre coll'attribuire leoni alati, d'oro e d'argento, coppe, statuette, medaglie e pergamene in modo così stravagante da far pensare ad un principio metodico: quello di premiare le opere in proporzione inversa al loro valore artistico.

Convinto della giustezza delle critiche, che da ogni parte fioccavano, il nuovo direttore della Mostra, prof. Floris Ammannati, s'è applicato con coraggio all'opera di riforma. Con coraggio, cioè senza tema di scontentar questo o quello e senza i compromessi, i *do ut des* e i tralignamene diplomatici, nei quali s'era distinta la più gran parte dei suoi predecessori. L'Ammannati è andato diritto allo scopo: restringere il numero dei film, selezionarli preventivamente in base alla qualità artistica, farli giudicare e premiare da una larga giuria internazionale di esperti, cioè di cineasti e di critici. Il suo coraggio è giunto al colmo, inaudito per l'Italia di oggi, di ammettere, per la prima volta,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

nella giuria un rappresentante dell'Unione sovietica.

Va dato atto della bontà di queste intenzioni e, tenendo conto dei molti interessi che sono stati colpiti da questa riforma, va fatta una buona tara sulle critiche che da ogni parte sono diluviate. Il risultato però ottenuto dalla nuova Direzione è stato quello di scontentare tutti, artisti, case di produzione, paesi partecipanti, paesi esclusi dalla partecipazione, critici e pubblico. Bisogna quindi dire che un fiasco così pieno e totale dipende certamente, in grandissima parte, dalla scelta di mezzi non valevoli e inefficaci al conseguimento degli scopi perseguiti: ma dipende anche, e in misura non minore, dalle contraddizioni stridenti tra la cultura ufficiale Italiana e la realtà *testarda* dei fatti.

Quando si parla della Mostra d'arte cinematografica ci si riferisce sempre alla Mostra *maggiore*, trascurando la cenerentola del *documentario, del cortometraggio* e del film *per ragazzi*. Questa suddivisione della Mostra, in maggiore e minore, non ha senso, giacché nessun criterio valido distingue il film documentario da quello narrativo e, tanto meno, il cortometraggio dal lungo, giacché discorso conciso e discorso disteso non fanno categorie estetiche. Infatti quest'anno si è visto, tra i documentari, il lungo racconto di Dolin, *Il bandito grigio*, e tra i film narrativi il documentario di Gras e Craveri *L'impero del Sole*. A prescindere da questo rilievo, il festival minore può chiarire molte cose, anche relativamente a quello maggiore. Nella premiazione si è visto uno schiacciante prevalere della produzione del mondo del socialismo. E, poiché la giuria non era certo di parte socialista, ma, semmai, tendenzialmente di parte opposta, è lecito inferirne che la *qualità morale e artistica dei film del mondo del socialismo è superiore a quella del mondo occidentale.*

Ecco il principale motivo del fallimento della Mostra di quest'anno. Essa ha, per il film narrativo, avocato a sé il diritto di scelta: e non ha accolto nessun film dei paesi di nuova democrazia, nessun film della Cina, nessuno della Jugoslavia, accettando un solo film dell'Unione sovietica. La Commissione di scelta ha dunque escluso proprio quella parte della produzione mondiale nella quale la pesca si presentava come più fruttifera. Perché è avvenuto tutto ciò, quando si sa, e si legge tutti i giorni, che la produzione cinematografica, nei paesi occidentali, attraversa una difficile crisi di qualità? Quando si sa, e si legge tutti i giorni, che contro questa sua rovinosa decadenza, si ha una stupenda fioritura di nuove cinematografie nazionali? Oltre alla produzione dei paesi del socialismo, la selezione preventiva della Mostra ha escluso l'India, l'Argentina, l'Egitto, il Brasile, l'Australia; ha escluso (o ha dovuto escludere) l'Inghilterra...

Si accampano le difficoltà. E, a non voler supporre un perdurare, pur nella nuova direzione, di indirizzi retrivi e faziosi, si può bene ammettere che le difficoltà di scegliere i migliori film dell'anno, e per di più inediti, fossero insuperabili. Ma questo era ben prevedibile e dimostra che il criterio adottato è sbagliato radicalmente. Perché, a parte le difficoltà insormontabili, quali opere era chiamata a scegliere la commissione? Tutti capolavori? Ma il capolavoro, oltre a non esser cosa di tutti i giorni, è tale solo rispetto ad altre opere. Il criterio dell'assolutezza del valore artistico va relegato tra le bubbole di una estetica oramai screditatissima. E, capolavori che fossero, i film, presentati alla Mostra, non sarebbero certo apparsi tali: giacché in un paese di giganti nessuno è gigante.

Che però non fosse costituita da capolavori la selezione di quest'anno risulta, in modo inoppugnabile, dal verdetto della giuria di premiazione. Il verbale, infatti, letto, con strane accentuazioni espressive, da Luchino Visconti, nella serata di chiusura della Mostra, ha dichiarato che la giuria, all'unanimità, ha considerato che nessun film fosse degno di premio.

Dove salta agli occhi il paradosso di una direzione che sceglie i film da presentare, mediante una commissione di propria nomina, e che li boccia poi tutti in blocco, attraverso una commissione, pure di propria nomina.

Il pericolo è che, di fronte ad una competizione internazionale, che nel modo più assurdo attribuisce qualifiche, senza autorità, e squalifiche, che possono incidere sull'esito commerciale del film, si assista nei prossimi anni a una generale diserzione. Che, del resto, almeno per quanto si riferisce all'Italia, sembra già in atto. Né De Sica, né Visconti, né Germi, né De Santis, né Antonioni, né Blasetti, né Lattuada, né Fellini, né Maselli...

Dire fino a che punto sia stato giusto il verdetto della giuria veneziana, nella sua severità, comporterebbe un lungo discorso e un esame critico delle singole opere, che qui non può aver luogo. Come che sia, è inoppugnabile il fatto che, con la sola eccezione del film sovietico (*La guarnigione immortale*), tutti i film visti quest'anno a Venezia, presentano l'uomo e la vita da un angolo visuale pessimistico e calunniatorio, con sfumature che vanno dalla patetica malinconia di *Calle Mayor* (che però assieme all'italiano *Suor Letizia*, presenta una contropartita positiva), al glaciale e respingente naturalismo di *Gervaise*, di *La traversè de Paris* e del giapponese *La strada della vergogna.*

Un festival, si potrebbe dire, dell'antipatia umana.

Umberto Barbaro

ANNO XIII - N. 8-9 AGOSTO-SETTEMBRE 1956

Rinascita

Rassegna di politica e di cultura italiana

Direttore: PALMIRO TOGLIATTI

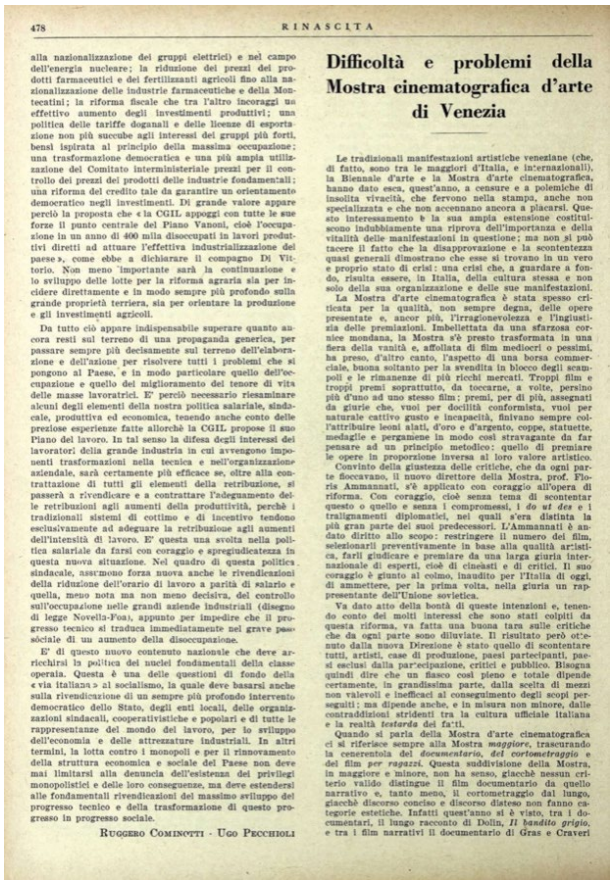
PER UN CONGRESSO DI RAFFORZAMENTO E RINNOVAMENTO DEL PARTITO COMUNISTA

Vorrei partire da alcune considerazioni sulla situazione di fronte alla quale ci si è trovati dopo le elezioni municipali e provinciali del 27 e 28 maggio. Non vi è dubbio che si è creato da allora nel paese uno stato di perplessità e di attesa, rispondente a una situazione che contiene un certo numero di elementi non soltanto non chiari, ma anche contrastanti gli uni con gli altri.

Dalle elezioni sono uscite alcune cose nuove. Durante la campagna elettorale, il fuoco degli attacchi era stato concentrato da tutte le parti, da avversari più o meno lontani, e alle volte anche da amici, contro di noi. Alcune condizioni generali della propaganda ci erano nettamente sfavorevoli. La nostra massa elettorale registrò una lieve flessione, non ostante rimanesse sulla imponente cifra di sei milioni. Quell'aumento di voti per i partiti della sinistra che ci si attendeva e che, in altre condizioni generali, sarebbe in gran parte venuto verso di noi, andò invece, per la maggior parte, verso il partito socialista. Questo è stato un primo elemento di incertezza, perchè non era facile interpretare esattamente questo spostamento, nè giudicare con precisione se segnalasse un abbandono, da parte di gruppi di lavoratori, delle posizioni che noi difendiamo, o se invece fosse soltanto la conseguenza di quelle condizioni generali a cui sopra ho accennato. In pari tempo vi fu una ripresa di voti dei socialdemocratici. Il partito socialdemocratico non si presentava più come fautore della legge truffa e il governo cui partecipava non era più quello di Scelba, ma un governo che aveva abbandonato le posizioni reazionarie sfacciate. Dall'altra parte vi fu una stasi e una flessione, in misura diversa a seconda delle regioni, dei voti della DC, e una caduta di quelli della destra.

Dal complesso di queste posizioni, risultava un serio colpo al monopolio politico della democrazia cristiana, la quale non si trovava più in condizioni di poter disporre delle alleanze di cui aveva disposto fino allora per governare a proprio piacere, indefinitamente, il nostro Paese.

La situazione, però — ho detto prima e insisto — conteneva anche qualche elemento di contrasto, perchè, mentre da un lato era evidente, soprattutto nelle masse politicamente più attive, un distacco dalle posizioni difese dalla democrazia cristiana, dall'altro lato questo



478 RINASCITA

Difficoltà e problemi della Mostra cinematografica d'arte di Venezia

Le tradizionali manifestazioni artistiche veneziane (che, di fatto, sono tra le maggiori d'Italia), la Biennale d'arte e la Mostra d'arte cinematografica, hanno dato esca, quest'anno, a censure e a polemiche di insolita vivacità, che fervono nella stampa, anche non specializzata e che non accennano ancora a placarsi. Questo interessamento e la sua ampia estensione costituiscono indubbiamente una riprova dell'importanza e della vitalità delle manifestazioni in questione; ma non si può tacere il fatto che la disapprovazione e la scontentezza quasi generali dimostrano che esse si trovano in un vero e proprio stato di crisi: una crisi che, a guardare a fondo, risulta essere, in Italia, della cultura stessa e non solo della sua organizzazione e delle sue manifestazioni.

La Mostra d'arte cinematografica è stata spesso criticata per la qualità, non sempre degna, delle opere presentate e, ancor più, l'irragionevolezza e l'ingiustizia delle premiazioni. Imbellettata da una sfarzosa cornice mondana, la Mostra s'è presto trasformata in una fiera della vanità e, affollata di film mediocri o pessimi, ha preso, d'altro canto, l'aspetto di una borsa commerciale, buona soltanto per la svendita in blocco degli scampoli e le rimanenze di più ricchi mercati. Troppi film e troppi premi soprattutto, da toccarne, a volte, persino più d'uno ad uno stesso film; premi, per di più, assegnati da giurie che, vuoi per docilità conformistica, vuoi per naturale cattivo gusto e incapacità, finivano sempre col-l'attribuire leoni alati, d'oro e d'argento, coppe, statuette, medaglie e pergamene in modo così stravagante da far pensare ad un principio metodico: quello di premiare le opere in proporzione inversa al loro valore artistico.

Convinto della giustezza delle critiche, che da ogni parte fioccavano, il nuovo direttore della Mostra, prof. Floris Ammannati, s'è applicato con coraggio all'opera di riforma. Con coraggio, cioè senza tema di scontentar questo o quello e senza i compromessi, i *do ut des* e i tralignamenti diplomatici, nei quali s'era distinta la più gran parte dei suoi predecessori. L'Ammannati è andato diritto allo scopo: restringere il numero dei film, selezionarli severamente in base alla qualità artistiche, farli giudicare e premiare da una larga giuria internazionale di esperti, cioè di cinéasti e di critici. Il suo coraggio è giunto al colmo, inaudito per l'Italia di oggi, di ammettere, per la prima volta, nella giuria un rappresentante dell'Unione sovietica.

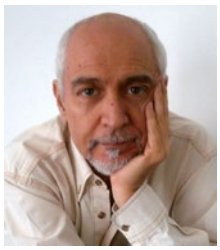
Va dato atto della bontà di queste intenzioni e, tenendo conto dei molti interessi che sono stati colpiti da questa riforma, va fatta una buona tara sulle critiche che da ogni parte sono diluviate. Il risultato però ottenuto dalla nuova Direzione è stato quello di scontentare tutti, artisti, case di produzione, paesi partecipanti, paesi esclusi dalla partecipazione, critici e pubblico. Bisogna quindi dire che un fiasco così pieno e totale dipende certamente, in grandissima parte, dalla scelta di mezzi non valevoli e inefficaci al conseguimento degli scopi perseguiti; ma dipende anche, e in misura non minore, dalle contraddizioni stridenti tra la cultura ufficiale italiana e la realtà *testarda* dei fatti.

Quando si parla della Mostra d'arte cinematografica ci si riferisce sempre alla Mostra *maggiore*, trascurando la cenerentola del *documentario, del cortometraggio* e del film *per ragazzi*. Questa suddivisione della Mostra, in maggiore e minore, non ha senso, giacché nessun criterio valido distingue il film documentario da quello narrativo e, tanto meno, il cortometraggio dal lungo, giacché discorso conciso e discorso disteso non fanno categorie estetiche. Infatti quest'anno si è visto, tra i documentari, il lungo racconto di Dolin, *Il bandito grigio*, e tra i film narrativi il documentario di Gras e Craveri

RUGGERO COMINOTTI - UGO PECCHIOLI

I dimenticati #86

Naya Rivera



Virgilio Zanolla

Una donna di trentatré anni, bella e solare, con un successo ormai consolidato sia nell'àmbito del cinema che in quello della canzone, può perdere la vita in modo inatteso, tragico e tutto sommato stupido? Quella che sto per raccontare è la storia di Naya Rivera, un'attrice e cantante statunitense venuta improvvisamente a mancare neppure due anni fa.

Californiana, nata il 12 gennaio 1987 a Valencia, un quartiere della città di Santa Clarita a nord-est della contea di Los Angeles, sebbene di aspetto afro-latino Naya Marie aveva origini familiari che rimontavano anche ad altri paesi: il padre, George Rivera, era portoricano, mentre la madre, Yolanda White, era figlia d'immigrati tedeschi; i due si erano sposati nel 1986: George lavorava con altalenante successo nel settore informatico, Yolanda - figlia di Clara White, consulente per l'aborto e figura di punta del movimento americano per i diritti civili - era una modella e un'agente immobiliare. Prima di tre figli (suo fratello Mychal, nato nel '90, futuro giocatore di football negli Oakland Raiders, e sua sorella Nickayla, nel '94, futura modella), Naya visse a Santa Clarita più o meno fino alla maggiore età, studiando alla Valencia High School e diplomandosi nel 2005. I suoi possedevano un'imbarcazione, e fin da bambina ella s'appassionò alle gite sul lago Piru, per lei una sorta di santuario familiare: uno specchio d'acqua che misura meno di tre chilometri in lunghezza e circa uno in larghezza, situato una ventina di chilometri ad est di Santa Clarita: in realtà un bacino idrico artificiale formatosi nel 1955 con la costruzione della diga di Santa Felicia.

Grazie alla madre, che la segnalò al manager dell'agenzia cinematografica che la rappresentava, Naya apparve davanti alla macchina da presa fin da quando contava pochi mesi di vita, in alcuni spot pubblicitari per Kmart; e all'età di soli quattro anni cominciò a recitare in una piccola parte, interpretando Hillary Winston nella sitcom *The Royal Family*, prodotta da Eddie Murphy: non sapendo ancora leggere, si abituò a memorizzare le battute attraverso la recitazione, un sistema che le consentì di essere sempre precisa sul set. Le capitò di assistere in diretta alla morte del protagonista, Red Foxx, colto da infarto: una scena che s'impresse nella sua mente in modo indelebile, giacché a lui era molto legata. Lavorò quindi nelle serie tv *Willy il principe di Bel-Air*, *Otto sotto un tetto*, *Live Shot*, *Baywatch*, *House Blend* e nelle sitcom *Un genio in famiglia* ed *Even Steven*.

Quando Naya contava dieci anni i suoi divorziarono, e nel '99 la madre si risposò con Charles Previtire, al quale ella si affezionò subito. Cinque anni dopo, quindicenne, esordì nel cinema in una piccolissima parte nella commedia di Perry Andelin Blake *Il maestro cambiafaccia*, e apparve in un episodio del *The Bernie Mac Show*, dove sarebbe poi tornata in altri dieci; il 2002 fu anche l'anno in cui prese parte al video musicale *Why I Love You*, per i B2K. Poco dopo, affidandosi alla stessa agenzia che rappresentava la madre, si trasferì con lei a Los Angeles, e comparve in altre serie tv come la sitcom *8 semplici regole* e il mystery *CSI Miami*. Il suo problema, ebbe a ricordare, era di non essere «abbastanza nera o abbastanza latina» per ottenere parti di spicco dai registi e dai direttori dei casting, anche nella moda. Ciò la costrinse nei 'tempi morti' a lavorare come operatrice di telemarketing, baby sitter e assistente public relations in un negozio Abercrombie & Fitch. Risale a quel periodo la sua relazione con l'attore, ballerino e cantante Tahj Mowry, conosciuto da bambina durante uno spot pubblicitario e col quale aveva lavorato nella serie tv *Un genio in famiglia*; il loro rapporto durò quattro anni, ma ella rimase sempre legata a lui e alle sue sorelle. Nel biennio 2006-7 Naya si cimentò per la prima volta in teatro, nel cast del musical *U Don't Know Me: The Musical* di Mark E. Swinton, intraprendendo con la compagnia una tournée nazionale; subito dopo, s'iscrisse a un corso di sceneggiatura alla New York Film Academy, e nel 2008 ottenne il diploma.

Il suo momento d'oro cominciò l'anno seguente, quando venne scelta per interpretare il ruolo di Santana Lopez nella serie tv *Glee* prodotta da Ryan Murphy: una sorta di commedia musicale di grande successo, ambientata in un liceo, che durò sei stagioni per un totale di 121 episodi. Santana, una *cheerleader* (ragazza che organizza il tifo e intrattiene il pubblico con coreografie e movimenti acrobatici prima dell'inizio di una competizione sportiva, e durante le pause) che spesso intratteneva gli spettatori anche cantando popolari motivi, scopriva a un certo punto di essere gay innamorandosi della sua migliore amica, Brittany Pierce (Heather Morris): e pur essendo eterosessuale, Naya, seppe interpretare molto bene il suo personaggio, conferendogli vis comica, un pizzico di cattiveria e tanta umanità e guadagnando grazie ad esso grandi consensi critici e l'ammirazione di molte lesbiche, per le quali divenne un idolo, così come per molte giovani donne della comunità afro-latina. Il ruolo le valse alcuni Alma Awards, e tra il 2010 e il '12 la rivista "Maxim" la inserì tra le cento donne più sexy dell'anno. In quel periodo ella frequentò l'attore, musicista e cantante Mark Salling, co-protagonista di *Glee* nel ruolo del giocatore di football Noah Puckerman.

Dotata di una voce estremamente sexy, Naya intanto continuava a prodursi come cantante, e nel settembre 2013, a cura della Columbia Records venne pubblicato il suo primo singolo da solista, *Sorry*, effettuato in collaborazione col rapper californiano Big Sean, col quale aveva appena avviato una relazione. Quell'anno ella venne anche nel vecchio continente, e in Italia fu ospite del Giffoni Film Festival a Giffoni Valle Piana presso Salerno. Intanto, nell'11 aveva preso parte al film-documentario *Glee: The 3D Concert Movie*, diretto da Kevin Tancharoen, cronaca di uno spettacolo in cui si esibivano i principali protagonisti dell'omonima serie televisiva.

Nel 2014 Naya ebbe un ruolo di spicco, quello della pittrice Vera, nell'horror fantascientifico *Oltre il male* (At the Devil's Door), scritto e diretto da Nicholas McCarthy. Nell'aprile di quell'anno Sean comunicò la conclusione della sua storia con lei, la quale il 19 luglio sposò a Cabo San Lucas (Messico, Baja California) l'attore Ryan Keith Dorsey. Nel febbraio 2015 ella fu per cinque episodi nel cast della serie tv *Devious Maids-Panni sporchi a Beverly Hills*, vestendo i panni della domestica Blanca Álvarez; il 17 settembre, al Cedars Sinai Medical Center di Los Angeles, dava alla luce il figlio Josey Hollis Dorsey.

La maternità costituì per lei uno stimolo a guardarsi indietro: frutto di queste meditazioni il libro *Sorry Not Sorry: Dreams, Mistakes and Growing Up*, la sua autobiografia, pubblicata nel 2016. L'anno dopo interpretò Felipa nella commedia di Fred Wolf *Mad Families*: la storia di tre famiglie - una bianca, una latina e una afroamericana - costrette a convivere durante un campeggio, che costituì la sua ultima apparizione cinematografica. Nel '18 riprese a lavorare in televisione nella serie *Step Up: High Water*, nei panni della protagonista femminile

segue a pag. successiva

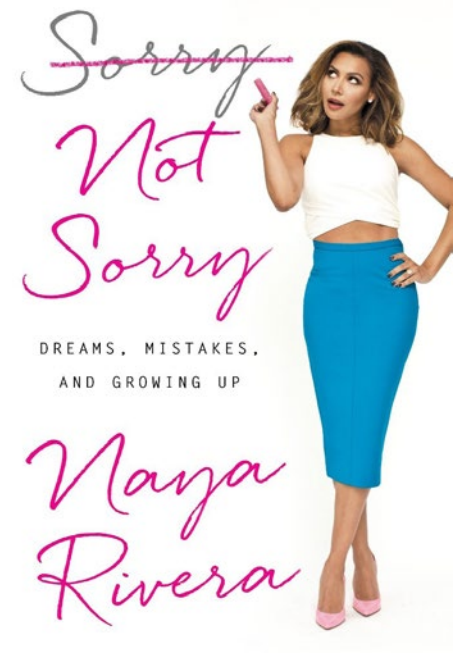
segue da pag. precedente

Collette Jones, istruttrice di danza e amministratrice scolastica; un ruolo che amò molto e rinverdì il suo grande successo presso i telespettatori. In quel periodo il suo rapporto col marito si era ormai deteriorato al punto che in giugno la coppia ottenne il divorzio. Naya aveva già inoltrato la domanda una prima volta nel novembre 2016, ritirandola però undici mesi dopo. Ma nel novembre 2017 venne arrestata perché, durante una passeggiata col figlio nella baia di Chesapeake, aveva avuto un alterco col marito, colpendolo alla testa e al labbro; a pagare i 1.000 dollari di cauzione per il suo rilascio fu poi il suocero.

Il lago Piru

Non bisogna tuttavia pensare a lei come a una persona aggressiva. Da quando conquistò la popolarità come attrice e cantante (apparendo tra l'altro sulle copertine di svariate riviste, come "Maxime", "Cosmopolitan" e "Prestige"), Naya sostenne diverse cause per beneficenza, difendendo i diritti delle donne, degl'immigrati e delle comunità LGBT (acronimo italiano di Lesbica, Gay, Bisessuale e Transgender), spendendosi inoltre molto contro il razzismo. Dopo la conclusione del suo rapporto con Dorsey, Naya ebbe altre due relazioni: la prima con l'attore e cabarettista David Spade, la seconda con l'ex calciatore tedesco naturalizzato americano Jermaine Jones. Attiva anche nel doppiaggio, nel 2019 ella prestò la voce al personaggio di Selina Kyle, alias Catwoman, nella versione originale del film d'animazione *Batman: The Long Halloween*, che diretto da Chris Palmer e prodotto dalla Warner Bros Animation e Dc Entertainment, è diviso in due parti, uscite entrambe in direct-to-video nel 2021, con la dedica alla memoria di lei, scomparsa solo pochi mesi prima, l'8 luglio del 2020.

Quel giorno, l'attrice aveva noleggiato una barca per passare il pomeriggio sull'amato lago Piru in compagnia del figlio Josey, di quattro anni. Alle sedici, scaduto il termine di tre ore per la riconsegna dell'imbarcazione senza che questa si fosse ripresentata al molo, scattarono le ricerche. Circa un'ora dopo, i soccorritori ritrovarono la barca, sulla quale rinvennero Josey, addormentato, con indosso un giubbotto di salvataggio, ma non Naya. Il bambino disse loro che erano andati a nuotare, e che sua madre non era più tornata a bordo, spiegando come poteva che a un certo punto ella gli aveva detto di risalire e l'aveva aiutato nel farlo ma non era più stata in grado di salire anche lei, scomparendo sott'acqua dopo aver chiesto invano aiuto, perché non indossava il giubbotto di salvataggio. Poiché borsa e portafoglio dell'attrice si trovavano sulla barca e la sua Mercedes G Wagon nera fu individuata nel parcheggio, venne subito esclusa l'eventualità di un suo allontanamento volontario. La ricerca di Naya, sospesa per il sopraggiungere della sera, fu ripresa l'indomani mattina, tuttavia ancora senza esito, per cui il giorno stesso le autorità competenti dichiararono l'attrice morta per presunto annegamento. Nei due giorni seguenti i genitori di lei e il patrigno, il fratello, l'ex marito, ed Heather Morris, l'attrice coprotagonista di *Glenn* e amica intima della Rivera, si unirono alla squadra di ricerca che perlustrava il lago, senza tuttavia alcun risultato. Finché il 13 luglio alcuni sommozzatori rinvennero il cadavere di una giovane donna, che più tardi venne identificata per lei. Caso emblematico, sette esatti anni prima, per un mix di alcol ed eroina era morto Cory Montheith, sua co-star in *Glee* nel ruolo del quarterback Finn Hudson.



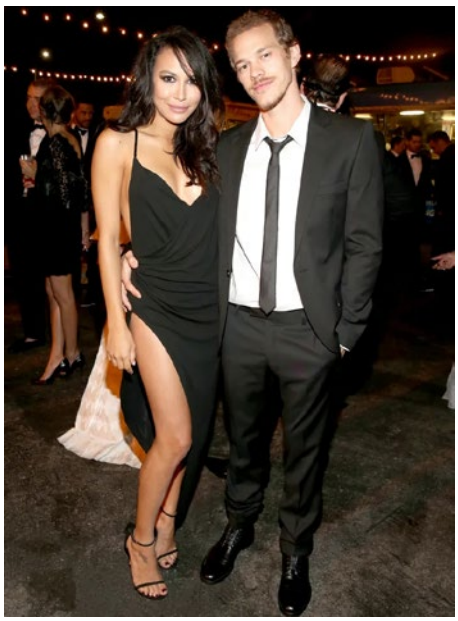
Naya Rivera, la sua autobiografia (2016)

Naya Rivera e il figlio Josey

L'autopsia eseguita sul corpo di Naya accertò come l'attrice, che soffriva di vertigini, in acqua accusasse maggiormente il problema, nonostante fosse considerata una brava nuotatrice: essa prendeva un preparato per combattere la nausea causata dai capogiri. Altri farmaci che assumeva erano il diazepam per combattere l'ansia, e la fentermina per controllare gli stimoli dell'appetito; ma nessuna di queste sostanze ne aveva causato la morte. Lo sceriffo della contea di Ventura avanzò l'ipotesi che in acqua lei e il figlio potessero essersi trovati intrappolati da una forte corrente, e lottando per tornare alla barca Naya avesse speso tutte le residue energie per aiutare il figlio a salvarsi. Nel suo rapporto, il medico legale affermò che l'attrice era morta per annegamento accidentale.

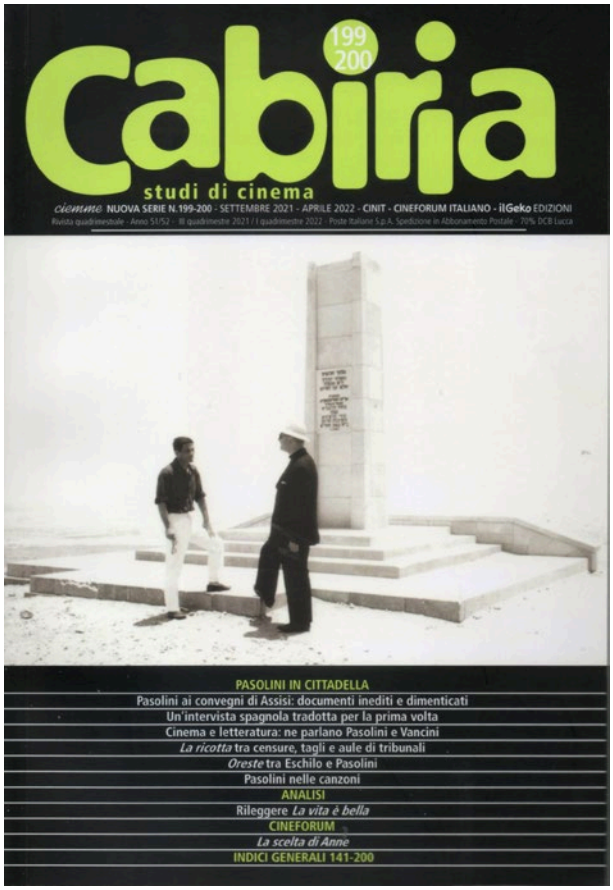
I funerali di Naya si tennero il 24 luglio in forma privata; essa venne sepolta al Forest Lawn Memorial Park di Hollywood Hills, il cimitero che ospita i resti mortali di una cospicua serie di attori. La sua scomparsa destò ovunque grande impressione; né com'è ovvio mancarono le polemiche e i ricorsi legali: la contea di Ventura, lo United Water Conservation District (responsabile delle acque locali) e l'azienda turistica Parks Management Company vennero denunciati sia per l'assenza di una segnaletica relativa ai possibili pericoli sul lago, sia in quanto, contravvenendo alla legge in vigore in California, la barca noleggiata dalla sventurata attrice risultò non convenientemente equipaggiata con attrezzature di sicurezza. Il nuoto nel lago Piru venne proibito e l'accesso al suo specchio d'acqua fu chiuso per un mese, giacché si scoprì che dal suo anno d'apertura al pubblico erano già morte annegate ben 26 persone.

Virgilio Zanolla



Naya Rivera e il marito

Esce Cabiria 199-200



Editoriale
«Non si finirebbe mai...» di Giovanni Ricci p. 2

In occasione del centenario della nascita di Pasolini (Bologna, 5 marzo 1922) anche noi aggiungiamo il nostro tassello – vogliamo credere non superfluo – alla già sterminata bibliografia sullo scrittore, che si sta incrementando in questi mesi. Per farlo siamo andati là dove è nata una delle opere più importanti di Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, ovvero alla Cittadella di Assisi; un ricchissimo archivio ci ha schiuso, grazie ai Volontari che ancora oggi vi operano, parte dei suoi tesori nascosti o dimenticati. Come scoprirà chi vorrà scorrere queste pagine, la partecipazione di Pasolini ai convegni organizzati ad Assisi, raccontata dal primo saggio del Laboratorio, è durata quasi un decennio, e ancora eventi e circostanze, solo parte dei quali si è rivelata alle nostre ricerche, aspettano di essere precisati da nuove scoperte. Intanto vi offriamo quanto abbiamo ripescato, insieme a un'intervista a Pasolini, inedita in Italia, introdotta da Roberto Chiesi; a una delle più belle recensioni di sempre a un'opera di Pasolini, quella di Romeo Giovannini a *Poesia in forma di rosa*; a un'intervista, anch'essa inedita, a Lucio Caruso, il Volontario della Cittadella che per primo conobbe e accompagnò Pasolini nelle fasi della realizzazione del film. Infine riproponiamo l'intervento che Dalmazio Mongillo scrisse per la rivista della Cittadella, «Rocca», in occasione della morte di don Giovanni Rossi (27 ottobre 1975); un ricordo che lo stesso Pasolini avrebbe dovuto scrivere, se la morte non lo avesse raggiunto a sua volta, pochi giorni dopo, nella notte tra il primo e il 2 novembre 1975. Ad accompagnare il tutto, sin dalla copertina, le foto, anch'esse ritrovate negli archivi di Assisi, del viaggio che Pasolini compì in Terrasanta nel 1963, in compagnia del biblista don Andrea Carraro, che don Giovanni scelse per affiancarlo nei suoi *Sopraluoghi*. Segue nel Laboratorio un'appendice con dei saggi dedicati ad altre due opere di Pasolini, *La ricotta* (Francesca Angelucci) e *Appunti per un'Orestiade africana* (Maria Carla Cassarini, Andrea Perruccio). E dopo Analisi e Cineforum, nella consueta rubrica Groovy Movies Alberto Anile omaggia Pasolini attraverso le canzoni che gli hanno dedicato. Come ha scritto Virgilio Fantuzzi, «non si finirebbe mai di parlare di Pasolini».

Giovanni Ricci

Laboratorio
Pasolini in Cittadella p. 3

Giovanni Ricci
«Quanti incontri, discorsi, dibattiti, ore di fervore e di speranza...»
Pasolini ai convegni di Assisi, 1962-1970 p. 5

Documenti
Réal La Rochelle
«Il Cristo di san Matteo è un Cristo implacabile, inesorabile»
Intervista con Pier Paolo Pasolini (ottobre 1964)
Traduzione di Roberto Chiesi p. 54

Romeo Giovannini
Confessioni in versi del nuovo Pasolini p. 59

Padre Nazareno Taddei
«Mi scusi Pasolini, ma lei crede nel Cristo?» p. 63

Dalmazio Mongillo
La passione dell'uomo p. 67

Armando Lostaglio e Chiara Lostaglio
Intervista a Lucio Caruso – Assisi 1996, Pro Civitate Christiana p. 71

Appendice
Massimo D'Avack
Cinema e letteratura. Intervista a Pier Paolo Pasolini e Florestano Vancini p. 81

Francesca Angelucci
RoGoPaG e il caso de *La ricotta* tra censure, tagli e aule di tribunali p. 85

Maria Carla Cassarini
Pasolini tra Oreste e Pilade: da Eschilo agli "Appunti" p. 99

Andrea Perruccio
Pasolini traduttore dell'*Agamennone* di Eschilo p. 115

Analisi
Marco Vanelli
«A Guido». Rileggere *La vita è bella* in occasione del Leone alla carriera a Roberto Benigni p. 128

Documenti
[Domande a] Alberto Moravia, scrittore p. 141

Cineforum
Marco Vanelli
La scelta di Anne: il controverso Leone d'Oro all'ultima Mostra di Venezia p. 143

Groovy Movies
Alberto Anile
P come Pà, o come PPP p. 150

Indici generali di «Ciemme»/«Cabiria» 141-200 p. 152

Centro Studi di Cinema – periodico quadrimestrale di Studi Cinematografici edito dal Cinit – Cineforum Italiano, Anno 51°/52°, n. 199-200, III Quadrimestre 2021/ I Quadrimestre 2022.
Direttore Marco Vanelli
Pubblicazione realizzata con il contributo DGC - MiC
Cinit - Cineforum Italiano, Associazione laica, ispirata ad un umanesimo cristiano, democratica e apartitica, che fonda i suoi principi metodologici sulla visione e lettura del film (cine) e sul dibattito (forum), al fine di far comprendere ed apprezzare la cultura cinematografica allo spettatore
30174 Mestre Via Manin 33/1 Tel. 041-962225 - e-mail info@cinit.it

Cabiria

Turista per caso (The Accidental Tourist, 1988)

Antonio Falcone

Baltimora, Stati Uniti d'America, fine anni '80. Macon Leary (William Hurt) è uno scrittore, autore di guide turistiche per uomini d'affari (*The Accidental Tourist*), dispensatrici di vari consigli, il tipo di valigia da usare e il modo di prepararla, *"in viaggio, come d'altronde quasi sempre nella vita, il meno è meglio"*, o la necessaria dotazione di un corposo libro nella cui lettura immergersi durante gli spostamenti, così da evitare conversazioni con il passeggero seduto a fianco. Uomo schivo, introverso, Macon appare refrattario a qualsivoglia emozione, tendenzialmente repressa o tenuta faticosamente sotto controllo, come lo struggente dolore causato dal ricordo del figlio dodicenne Ethan, morto appena un anno addietro, ucciso da un colpo di pistola nel corso di una rapina all'interno di un *fast-food*, strazio che non riesce a condividere con la moglie Sarah (Kathleen Turner), la quale infatti, pur rinnovandogli l'amore che prova per lui, manifesta la volontà di chiedere il divorzio, respingendo la proposta di mettere nuovamente al mondo un bambino. Ormai rassegnato ad una mesta solitudine, con varie rimembranze relative ad Ethan in forma di vivida immagine, Macon può comunque contare sulla compagnia di un vispo e problematico *corgi*, Edward, grazie al quale conoscerà Muriel Pritchett (Geena Davis), tenutaria di una pensione per cani nonché addestratrice, a cui lo affiderà quando dovrà partire per Londra. Donna estroversa, incline ad un disarmante sorriso verso la vita, nonostante quest'ultima non le abbia risparmiato un divorzio e un figlio, Alexander (Robert Gorman), cagionevole di salute, Muriel proverà in vari modi a far breccia nella spessa cortina difensiva del nostro, riuscendovi infine, anche se i fratelli di lui non vedranno di buon occhio la relazione, tanto da gioire quando Sarah tornerà a farsi viva e cercherà di riavviare il rapporto. Ma per Macon è giunto il momento di scegliere quale senso dare alla propria vita... Diretto da Lawrence Kasdan, anche autore della sceneggiatura insieme a Frank Galati, adattamento dell'omonimo romanzo di Anne Tyler (1985), *The Accidental Tourist* credo possa ritenersi l'opera migliore del cineasta americano, in particolare considerando la nitida compiutezza, alternando dramma e commedia, che nel corso della narrazione va a caratterizzare gli stilemi precipui di una regia volta in primo luogo a suffragare con una certa ricercatezza ogni sfumatura recitativa profusa dalle interpretazioni attoriali, offrendo risalto individuale principalmente ai protagonisti, riservando comunque attenzione anche ai ruoli secondari, così come alle varie situazioni o accadimenti in cui si troveranno coinvolti. Evidente poi la capacità di evidenziare ogni singola psicologia o ambito caratteriale anche latente, con minimi movimenti di macchina intesi ad inquadrare sguardi, gesti, rimarcando le modalità di rapportarsi alle persone e agli ambienti, che trova una sinergica intesa con un interprete del calibro di William Hurt, recentemente scomparso: una presenza scenica elegantemente naturale, sobria nella gestualità, sottolineata da uno sguardo limpido nell'evidenziare malinconia e disagi esistenziali trattenuti, che rende una totale resa immedesimativa con il personaggio di Macon, esprimendone con naturalità l'emozionalità rappresa, quel cipiglio identificante disagio, disappunto, timore, profusi in ordine sparso a delineare l'incertezza propria del "mal di vivere", nella strenua difesa di un rituale spazio esistenziale nel cui ambito rinvenire un minimo di sicurezza, bloccando l'accesso a qualsiasi elemento estraneo, persone, oggetti, eventi; le titubanze affettive, la tendenza a lasciarsi dominare dagli eventi, le tante idiosincrasie "coltivate come un fiore", sono proprie anche dei suoi tre fratelli, a partire da Rose (Amy Wright), sorta di governante familiare tuttofare, che, non senza qualche difficoltà, si lascerà andare all'amore, corteggiata da Julian Hedge (Bill Pullman), l'editore di Macon. Contraltare dell'umbratile scrittore, la Muriel felicemente caratterizzata da una superlativa Geena Davis nel visualizzarne le bizzarrie caratteriali volte a far sì che sia la vita ad adattarsi al suo del tutto personale approccio e non viceversa, perseguendo l'intento di attutire la portata degli strali che comunque si ritrova scagliati contro. Toccante e realistica poi l'interpretazione offerta da Kathleen Turner nel ruolo di Sarah, donna insoddisfatta che vede nella possibilità di plasmare gli altri al suo *modus vivendi* un congruo espediente per ritagliarsi un ambito esistenziale a proprio uso e consumo. Mirabile nella resa narrativa complessiva la fluidità assicurata dal montaggio di Carol Littleton, che sembra seguire l'andamento della coinvolgente colonna sonora (John Williams), mentre il finale offre sì un lieto fine di stampo classico, ma piuttosto soppesato e fino all'ultimo fotogramma non dato propriamente per scontato, palesando, ancora una volta rimarcata dall'intensa immedesimazione di Hurt, il sofferto venir fuori dal bozzolo protettivo di Macon, sublimato visivamente in una sorta di riflesso onirico nel prendere, forse definitivamente, consapevolezza di come nella quotidianità occorra accettare l'alternanza scomposta di gioie e dolori, *"La vita non è un viaggio d'affari da pianificare, le cose capitano"*, rinascendo nuovamente in forza di una ritrovata umanità avendo al fianco la donna che effettivamente ha reso possibile tale mutamento semplicemente accettando la complessità della sua intima essenza, rendendolo consapevole di come *"Non conti quanto ami qualcuno, ma quel che riesci ad essere quando sei con qualcuno"*. *The Accidental Tourist* conseguì quattro candidature ai *Premi Oscar*, *Miglior Film*, *Migliore colonna sonora originale*, John Williams, *Migliore Sceneggiatura non Originale*, *Miglior Attrice non Protagonista*, Geena Davis, ottenendo la statuetta in quest'ultima categoria.

Antonio Falcone

Luisa Casati Stampa: il cinema mette a nudo la marchesa

[...] "Le perle bianche, e ne ha più di una parure, sono comode e duttili, per quanto lei le trovi convenzionali e a volte le pare che smuoiano sul pallore del volto. In un cofanetto a parte tiene quelle nere." [...] " La lunga collana nera: l'ha comprata subito, e ora la indossa per un appuntamento al Danieli a Venezia. Per l'occasione Mariano Fortuny le vuole presentare Boldini, il pittore." [...] Era nevicato. Nel guardaroba cercò gli indumenti più caldi: gli stivaletti, il visone che la copriva fino alle caviglie, il cappello calato sulle sopracciglia. Scelse i guanti di capretto beige, era la nuance giusta con il biondo della pelliccia: infine si guardò agli specchi che le rimandarono una figura inappuntabile: un corpo perfettamente agghindato, senza un volto. Si ricordò di quando indossava quello stesso visone sul corpo nudo, con le sole calze di seta. Le pareva che tutte quelle bestie morte difendessero la sua verginità." [...]

Lucia Bruni

Sono alcuni passi del libro "Il rovescio dell'abito" (Guanda, 2022) un volumetto dove Marta Morazzoni, con uno scorrere di raffinata scrittura e in un intreccio fra passato e presente, accompagna il lettore a fare conoscenza con la vita originale ed eccentrica di Luisa Casati Stampa, la "divina" marchesa, che da donna più ricca d'Europa, finì la sua avventura terrena mordendo per oltre vent'anni la polvere di una triste povertà. Ma il carattere austero, la freddezza del comportamento, la pervicace egolatria non la faranno mai indulgere a ripensamenti sui propri trascorsi e alla compassione di se stessa.

Per immediata analogia viene subito da pensare al film *Marie Antoinette* (2006) di Sofia Coppola. Anche qui siamo a Parigi (una delle città dimora della marchesa), alla sfarzosa corte di Luigi XVI, anche qui una sovrana fa sfoggio sconsiderato di lusso ed eccentricità, anche qui la storia finirà male, non solo sfumeranno le ricchezze ma si perderà addirittura la testa.

La figura della marchesa richiama il film *La modella* del 1931 diretto da Clarence Brown, sebbene lo svolgersi dei fatti non trovi medesime analogie, o ancora, per le atmosfere e le bizzarrie del destino, ecco *Grand Hotel* del 1932 di Edmund Goulding. E con un salto nel tempo, vicende e sesso del tutto diverse (qui siamo nel mondo dello sport) ma con lo stesso ostinato senso dell'estremo, abbiamo *The Wrestler* del 2008 diretto da Darren Aronofsky, per offrire qualche citazione.

Ma Luisa Casati Stampa non è solo una donna ricca ed eccentrica che si diverte a sfidare i limiti della propria esistenza, l'interessante di questa figura femminile è la capacità di interagire con vicende e personaggi illustri del proprio tempo nel campo dell'arte, del costume, della moda e di tutto ciò che caratterizza un periodo della nostra storia.

Luisa voleva essere "un'opera d'arte vivente". E c'è riuscita.

Marta Morazzoni è brava a delineare questa estrosa personalità, addentrandosi con stile fresco e calzanti accenni agli stati d'animo dei protagonisti, fra lampi di memoria di felici trascorsi, un presente in bilico sul tracollo finanziario e le oscurità di un futuro di cui si avvertono le drammatiche incertezze.

Luisa Adele Amman era nata a Milano nel 1881. Per la morte dei genitori, si trova a gestire assieme alla sorella maggiore, un enorme patrimonio. Sposa a diciannove anni il marchese Camillo Casati Stampa e la sua sola aspirazione è quella di vivere una vita che le consenta di trovarsi sempre al centro del proprio momento storico, sia artistico che etico.

"Sotto un abito firmato non sempre troverai una persona di marca", diceva Totò, ma Luisa non veniva sfiorata da certe riflessioni, per lei contava solo apparire esclusiva nei luoghi dove abitava e che frequentava, negli abiti che indossava, nel trucco, nel circondarsi di personaggi famosi, nella costante *mise en abyme* della propria esistenza.

Sottile e sofisticata con una chioma rosso fuoco, è un'amazzone straordinaria sempre alla ricerca di qualcosa che vivacizzi le sue giornate e le riempia di emozioni. Nel libro della Morazzoni sono evidenti le sottolineature su questa sua perenne inquietudine, che non è sete di sapere, desiderio di crescere, migliorarsi, ma solo bisogno di sollecitare la propria indole e fare sfoggio del proprio ego.

Milano, Roma, Venezia, Londra, St. Moritz, sono mete che oltretutto l'annoiano. Viene ritratta da Giovanni Boldini, Augustus John, Alberto Martini, Kees Van Dongen, dal fotografo Adolphe de Meyer, per citarne alcuni; posa per Man Ray, con Boccioni e Balla diventa un'icona del Futurismo. Intreccia una relazione con D'Annunzio. Si circonda di animali esotici oltre che domestici; appena cala la sera si aggira per Venezia (ha affittato Palazzo Venier dei Leoni - ora museo Peggy Guggenheim -) vestita solo con un pregiato mantello di velluto di seta a disegni jacquard, scarpine d'oro e madreperla, al guinzaglio un ghepardo oppiato come lei. Le sue feste sono una favola e diventano famose in tutta Europa. A Parigi acquista Palais Rose appartenuto al poeta Robert De Montesquieu e lo trasforma in un luogo magico e occulto che ospita una serie di bestiario: cani, pappagalli, pavoni bianchi, un boa constrictor. Uno dei quadri dipinti da Boldini (pittore più amato e quotato dall'aristocrazia d'Oltralpe) che la ritraggono con i suoi levrieri ed esposto al Salon del 1909, domina le cronache parigine; la marchesa è la prima body painting a entrare nella storia. Vuole primeggiare in tutto. Il proprio talento lo esprime con l'estrema raffinatezza degli abiti, del trucco, delle feste. Nel 1913 organizza a Venezia il celebre Ballo Longhi: le concedono l'uso di piazza San Marco dove, vestita da Arlecchino, balla il tango, proibito a Roma per ordine papale, consacrandosi come esclusiva performer di fatto. Insomma, la sua fama spicca continuamente il volo. Della figlia Cristina, nata nel 1901, non se ne è mai occupata e si separa dal marito nel 1914.

Augustus Edwin John "The Marchesa Casati" (1919), olio su tela, 68,6 x 96,5 cm. Toronto (Canada), Art Gallery of Ontario

Il cinema non l'ha mai direttamente immortalata, ma ne ha messo a nudo le caratteristiche facendone un'icona attraverso personaggi che in qualche modo a lei sono vicini.

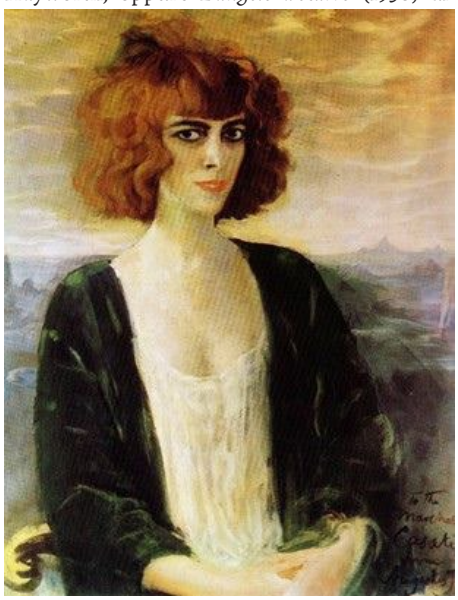
Ricordiamo il film *Isadora* del 1969 diretto da Karel Reisz che narra la vita della celeberrima

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

spettacolare danzatrice e della sua altrettanto spettacolare morte: strangolata dal proprio lungo foulard che si impiglia fatalmente nei raggi della ruota dell'auto. Fra le figure esaltate dal cinema come non ricordare Eleonora Duse nel film *Cenere*, tratto dall'omonimo romanzo di Grazia Deledda, un muto del 1916 diretto e interpretato da Febo Mari e la sorta di remake del 1947 *Eleonora Duse*, diretto da Lewis Stanley, ovvero Filippo Walter Ratti; oppure *Gilda*, noir del 1946 di Charles Vidor, dove primeggia una conturbante Rita Hayworth; oppure *L'angelo azzurro* (1930) di

Luisa Casati con i suoi ghepardi" di Joseph Paget Fredericks (1940)



Dipinto di Augustus John, 1919

Josef von Stemberg, che apre le porte di Hollywood a una eccentrica Marlene Dietrich; e ancora *Mata Hari* (1931) diretto da George Fitzmaurice con Greta Garbo nel ruolo della famosa spia danzatrice, per citarne alcuni.

Ma non possiamo scordare Barbara Stanwick nel film *La fiamma del peccato* (1944) diretto da Billy Wilder; oppure Ava Gardneer ne *I gangster* (1946) di Robert Siodmak, tratto da un racconto di Hemingway; o ancora, in date più recenti, Isabella Rossellini nella torbida storia di *Velluto blu* (1986) scritto e diretto da David Lynch; oppure l'"audace", Sharon Stone in *Basic Instinct* del 1992 di Paul Verhoeven; per arrivare al 2014 con Rosamund Pike in *L'amore bugiardo – Gone Girl* diretto da David Fincher, sempre per puntare l'attenzione su donne il cui ardire e le cui gesta ne hanno perpetuato la fama.

Stile, bellezza, eleganza, disinvoltura, spavalderia, sfrontatezza al femminile (ma anche al maschile) purtroppo quasi mai si accompagnano a prudenza e avvedutezza e nel caso di Luisa questo alla lunga risultò fatale. Nel 1932 ha inizio l'inarrestabile declino delle sue ricchezze: l'intero patrimonio viene spazzato via, risucchiato dai giganteschi debiti contratti negli anni. Uno per tutti, il film *I Love Shopping* (2009) diretto da Paul John Hogan sembra calzare alla perfezione.

L'ultimo ritratto della Marchesa è di Augustus Edwin John, il quale appresa la notizia della sua indigenza l'accoglie e l'aiuta come altri amici faranno, compresa la figlia Cristina, durante i lunghi anni che ancora le restano da vivere, ovvero fino al 1957. Ma la sua leggenda non muore con lei, anzi, continua ad affascinare.

Lo scrittore Jack Kerouac ne "Il libro dei Blues" (1999) dedica a lei "74th Chorus". Nel 2015 Venezia rievoca il mito della donna che era stata la più ricca d'Europa, con una mostra a Palazzo Fortuny: "La divina marchesa. Arte e vita di Luisa Casati dalla Belle Epoque agli anni folli". Solo il cinema sembra dimenticarsi di lei anche se film che richiamano le sue avventure non mancano, come quelli indicati sopra.

La Marchesa Casati esce di scena a Londra il 1 giugno 1957 e viene sepolta con il suo mantello nero bordato di leopardo, ciglia finte e occhi bistrati, ai piedi il suo prediletto pechinese imbalsamato. La nipote sceglie come epitaffio una frase di Shakespeare su Cleopatra:

"L'età non può appassirla
Né l'abitudine rendere insipida
La sua infinita varietà".

Lucia Bruni

Ritratto su tela "Marchesa Luisa Casati con levriero", Giovanni Boldini (1908)

Ritratto della Marchesa Casati di Man Ray (1922)

La Marchesa ritratta da Carl L.T. Reitlinger (1942)

Abbiamo ricevuto

C'era una volta Hollywood

Alberto Castellano
ad est dell'equatore

Dall'introduzione
Il titolo "Cera una volta Hollywood" una sorta di mantra nostalgico-favolistico potrebbe far pensare a un libro sul ventennio d'oro hollywoodiano 1930-1950. Poi il sottotitolo "Venti anni di cinema americano di genere. 1990 – 2010" o "Il cinema americano di genere del ventennio 1990 – 2010" fuga ogni dubbio circa il periodo preso in analisi. Anche in questo caso si tratta di un ventennio ma quello compreso tra il 1990 e il 2010 che è quello della mia collaborazione con Il Mattino di Napoli in qualità di critico cinematografico. Si tratta di 250 recensioni selezionate su circa 500 relative al cinema americano di genere, che ha continuato ad attraversare la copiosa e multiforme produzione hollywoodiana. Tra autori e artigiani il grande cinema americano ha sempre raccontato storie, luoghi e personaggi con la forma e il linguaggio dei generi che nel ventennio 1930 – 1950 erano praticati con la stessa frequenza e intensità dalle grandi produzioni affidate ad autori importanti e da quelle artigianali e a basso costo dei cosiddetti "B movies". Il volume passa in rassegna tutti i generi di un cinema classificato spesso di "serie B" che nel ventennio di riferimento ha visto il consolidamento di alcuni generi considerati inossidabili come la commedia, il fantasy, il film d'azione, il thriller, il noir e la quasi estinzione di altri come il western e il bellico. Ma ha visto anche allargarsi la forbice tra le produzioni medio-piccole e le megaproduzioni miliardarie, i kolossal (soprattutto fantascienza, horror, fantasy) con costi stratosferici che a noi italiani ma anche agli europei in generale sembrano cifre da giocoso monopoli. Costretto a scrivere in spazi limitati, ho cercato spesso di fare di necessità virtù infilando nel giudizio critico vero e proprio sul film qualche concetto teorico, qualche considerazione più generale, qualche riflessione a margine. Le 250 recensioni sono organizzate per generi in ordine alfabetico dalla a di animazione alla w di western e all'interno di ciscun genere in ordine cronologico di produzione non di uscita e quindi di recensione (è accaduto molto spesso che alcuni film sono usciti nelle nostre sale dopo due, tre anni dalla produzione). La raccolta vuole essere (e spero ci riesca) un invitante termometro dell'inalterata vitalità del cinema americano toccando tutti i generi, da quelli che si rifanno ai modelli classici hollywoodiani a quelli più postmoderni, e al tempo stesso uno sguardo a tutto campo sul cinema americano di un ventennio fondamentale anche per quello che è successo dopo. Gli oltre dieci anni trascorsi dal 2010 non sono poi tanti ma hanno avuto un peso decisivo per alcuni profondi cambiamenti che hanno investito il cinema mondiale, dalla produzione alla distribuzione allo spostamento massiccio del consumo sui network e le piattaforme con conseguente fine della centralità della sala cinematografica. In questo mio appassionato viaggio critico nel cinema americano di vent'anni, il lettore può trovare opportune riflessioni sulla trasformazione e la contaminazione del cinema contemporaneo con l'avvento delle nuove tecnologie e della computergrafica. Che hanno inevitabilmente ridisegnato le forme ma non hanno alterato più di tanto la forza empatica e l'essenza mitopoietica del grande cinema americano.

Alberto Castellano

C'era una volta Hollywood
Alberto Castellano
ad est dell'equatore
pagg. 308
Euro 16,00
ISBN 978-88-31383-03-5

nuova serie
cineforum
rivista trimestrale di cultura cinematografica
edita da
fic Federazione Italiana Cineforum

È uscito il nuovo Cineforum 5NS

Nuovo formato. Nuovi contenuti. Nuova periodicità. *Nuova Serie!* In libreria o su Cinebuy, anche in formato digitale.
In questo numero:

Editoriale
Emanuela Martini: Sarà una risata... Pier Paolo Pasolini, la sua poetica e il suo cinema evocati da Roberto Escobar (collaboratore "storico" della rivista e graditissimo ritorno) e Alessandro Uccelli, cinque film nuovi tra schermi e streaming, più uno (*France* di Bruno Dumont) che offre lo spunto ad alcune considerazioni (di Manassero-Causo-Sangiorgio) sullo stato dell'immaginario contemporaneo, cui ci piacerebbe si aggiungessero altre voci nei prossimi numeri. E poi (quasi) tutto Bogdanovich, nell'inserto colore, e Hercule Poirot tra Christie e Branagh, le rubriche degli impagabili Amelio e De Marinis, la Berlinale in presenza. E, in seconda di copertina, il lancio della campagna "Sostieni Cineforum", attraverso la quale ci auguriamo di poter migliorare il nostro giornale e il sito www.cineforum.it.
Ma questo editoriale è dedicato a una signora che, se non fu una star, fu certamente un'icona: Sally Kellerman, scomparsa a 84 anni il 24 febbraio scorso. Il giorno in cui il maggiore Margaret Houlihan scese dall'elicottero dell'esercito Usa scoprendo gambe chilometriche con reggicalze, e quello in cui si rivelò nuda sotto la doccia per uno scherzo pessimo dei suoi commilitoni (maschi e femmine), e quando poi si arrese all'inguaribile voglia di vita (e di sesso, cibo, amicizia, Martini con l'oliva) di tutto l'ospedale militare da campo stanziato in Corea, trasformandosi in un'entusiastica cheerleader, ecco quel giorno "Hot Lips" Houlihan divenne il volto e il corpo (insieme a quelli intabarrati nell'eskimo di Elliott Gould, Donald Sutherland e Tom Skerritt) dell'antimilitarismo più schietto, vitale e trasgressivo. Quello di "una risata vi seppellirà". Grande "Bollore" Houlihan e grande Robert Altman, che con *M.A.S.H.* ci fece sentire il sangue e i mostri di qualsiasi guerra senza mai mostrare un combattimento, rivelò il vuoto "cosmico" che ne deriva attraverso le risate isteriche che i suoi non-combattenti suscitavano. So long, "Bollore"!
Roberto Escobar/L'infinito e il finito. A cent'anni dalla nascita, la poetica di Pier Paolo Pasolini
Alessandro Uccelli/Appunti per una filmografia pasoliniana
Grande schermo
Licorice Pizza di Paul Thomas Anderson
Federico Pedroni La dolce ala della giovinezza. Un decalogo su Licorice Pizza
La fiera delle illusioni – Nightmare Alley di Guillermo del Toro
Alberto Libera/Nel labirinto della realtà. La nuova versione del noir di Gresham
Leonora addio di Paolo Taviani
Anton Giulio Mancino/Il chiodo fisso Pirandello, terzo atto
Stringimi forte di Mathieu Amalric
Chiara Borroni/Una materia instabile. I fantasmi di Amalric What Do We See When We Look at the Sky? di Alexandre Koberidze
Adriano Piccardi/Boy Meets Girl. Il film più bello della Berlinale 2021
Contro Campo
Roberto Manassero/Da dove vengono le immagini
Roberto Manassero/A proposito di France
Massimo Causo/Lo spettatore spiazzato
Giulio Sangiorgio/L'attentato estetico
Stardust Memories
Emanuela Martini/Shall We Gather at the River? Tra il West e il nulla: L'ultimo spettacolo
Paola Cristalli/What's up, Peter? Le commedie (sexy) di un autore di metà secolo
Massimo Lastrucci/L'uomo che amava il cinema.Zigzagando tra i generi
Roberto Manassero/Strade selvagge.I romanzi southwestern di Larry McMurtry
Gli anni della fenice
Arturo Invernici/Variazioni sui baffi di Hercule Poirot. Il detective belga fra pagina e schermo
Notebook
Belli e dannati. Gianni Amelio/ One from the Heart. Un sogno in un teatro di posa
Riveduto e politicamente corretto. Gualtiero De Marinis/ you, belin, motherfucker! Oppure Belin, fuck you! Non ci sono più i cattivi di una volta
Festival
72° Berlinale
Alessandro Uccelli/L'Europa, soprattutto
Davide Oberto/Immergersi nella sala

DdC

Al Gremio dei Sardi di Roma teatro e musica per esprimere un unanime e netto: NO alla violenza sulle Donne!

Luisa Saba

In sala Italia di via Aldrovandi in Roma, il Gremio dei Sardi ha celebrato la Giornata Internazionale della Donna con un recital di Clara Farina ed un concerto delle Musae Ensemble. L'evento introdotto e coordinato da Antonio Maria Masia si è aperto con un monologo di Clara Farina, *Il dubbio di Flavia Publicia Vestale Maxima a Turris Libisonis* proseguendo con la lettura di un brano di Maggie S. Lorelli, I *Silenzi del disamore*, con musiche composte ed eseguite alla chitarra da Lorenzo Sorgi.

Si è concluso con un concerto de Le Musae Ensemble, con Maggie S. Lorelli al pianoforte, Laura Bianco al violino e Alessia Dall'Asta al flauto che regalano un affascinante viaggio attraverso le splendide musiche di alcune grandi compositrici, da Clara Schumann a Mel Bonis, da Fanny Mendelssohn e altre artiste contemporanee.

Donna, violenza sulla donna, è il filo rosso delle performances, compresa quella che riguarda la "invisibilità" delle compositrici musicali richiamate nel concerto, a lungo e tutt'ora poco o niente conosciute perché offuscate agli occhi e all'orecchio del pubblico dalla luce di congiunti famosi o proprio ignorate perché donne. Ringraziando le musiciste per lo splendido concerto vorrei commentare i due recital, che in maniera diversa riguardano quel tipo di violenza, più sottile e nascosto ma forse altrettanto doloroso e lacerante, che colpisce le donne con dubbi, sensi di colpa, timori di trasgressione, silenzi di cui si sentono responsabili, mancato ascolto etc. esperienze che appartengono alla storica condizione femminile, e che, se non elaborate o liquidate semplicisticamente, tendono a giustificare in parte i delitti dei loro compagni e a perpetuare i fenomeni della violenza sulle donne.

La storia di Flavia Publicia Vestale Massima è la ricostruzione fantasiosa e insieme la narrazione poetica di una tragedia antichissima che parlando della sacralità del corpo femminile lo rende perciò stesso oggetto di massimo sacrificio da offrire alle divinità. Clara Farina propone la storia di una Vestale nel giorno che mette l'accento sulla violenza contro le donne, facendo riflettere su come le principali culture religiose hanno creato dualismi irriducibili come anima-corpo, spirito-carne, sacro-profano, libero-vietato, dualismi che la storia di Flavia Publicia riassume e chiama in causa, e che, pur modificandosi nell' arco della storia, restano tuttavia i riferimenti antropologici di una visione del corpo femminile che sempre costituisce una delle principali contraddizioni delle nostre civiltà, un modo per considerare sacro un oggetto o un soggetto ma dare al potere maschile gli strumenti per gestire il sacro. Il corpo della donna è al centro di questa contraddizione, considerato sacro viene dato all'uomo il potere di gestirlo, e alla donna l'obbligo morale, civile, religioso di accettare e subire quel potere maschile. Pena la colpa di sacrilegio, di tradimento, di adulterio, di stregoneria e le molteplici conseguenze di discriminazione e di emarginazione sociale. Infatti, il Sacro come inteso nell'epoca delle Vestali, veniva visto come una forza originata dall'alto. La sacralità sarebbe dimensione esterna alla donna che pur nella sua precipua funzione creatrice non poteva disporne nell'ambito delle sue espressioni personali di madre, figlia, sposa e sacerdotessa, mentre ne poteva disporre il maschio che il Sacro interpretava nelle vesti di autorità religiosa, civile, politica etc. Sacerdoti, re, padri, mariti, legislatori ieri e ancora oggi decidono sul corpo delle donne. Questa visione delle cose domina per secoli, e uno dei temi più caldi del dominio patriarcale è quello della verginità femminile e della sua supposta sacralità. Si deve all'approccio ebraico-cristiano un radicale cambiamento del senso da dare alla sacralità, con una rivoluzione che distingue tra sacralità della vita e santità del corpo. Il Cristianesimo introduce infatti la nozione di santità, ovvero la presenza nella persona umana di un attributo che non viene dato dall'alto alla persona per natura o per legge, ma che si raggiunge attraverso una coscienza interiore che porta a scegliere liberamente come vivere le proprie esperienze comprese quelle del corpo carnale. La grande differenza tra la sacralità e la santità sta nel fatto che la prima è al di fuori, precedente la libertà umana, la sovrasta, è intoccabile, proviene dagli dei o da forze vitali esterne all' uomo, mentre la santità viene praticata da un libero assenso della persona alla vita più intima del cuore, è capacità di relazione, di espressione libera del corpo di donarsi agli altri con sentimenti di amore, di piacere, di responsabilità.

da sx Antonio Maria Masia (presidente il Gremio dei Sardi) , Alessia Dall'Asta (clarinetto), Laura Bianco (violino) Maggie S. Lorelli (pianoforte)

In uno scenario geo-fisico ricostruito con la cura e la perfezione di chi ama e conosce la storia antica e l'animo femminile, Clara Farina fa muovere la figura di Flavia Publicia, figlia di una nobile famiglia romana, scelta a sorte tra altre venti bambine per diventare una

Flavia Publicia. Vergine Vestalis Maxima. Frammento della statua Metà del III secolo d.C. (Roma, Foro Romano)

Vestale, sacerdotessa consacrata alla dea Vesta, protettrice della domus romana e del suo fuoco sacro acceso, secondo la leggenda, già da Romolo, fondatore della città di Roma. Ma chi erano le Vestali? Erano donne potentissime, appartenenti a famiglie patrizie, esenti dalla tutela maschile, con diritto a possedere e gestire patrimoni e proprietà, libere per nascita, libere di muoversi e di assistere agli spettacoli, con prerogative straordinarie come quella di cancellare in certi casi perfino la pena di morte. Detenevano il grado più alto di sacerdozio che ci fosse in Roma, era di esclusiva competenza femminile, dedicato alla custodia del fuoco sacro, dotato di un ruolo politico oltre che religioso, poiché il fuoco era posto al centro del tempio di Vesta, simbolo sacro di una organizzazione collettiva concepita sul modello delle famiglie, le "gentes", di cui si componeva lo Stato romano. La Vestale proteggeva la sacralità dello stato con la cura perenne del fuoco e sanciva con la sua inviolabilità fisica l'origine divina della gens quirita. Onori e privilegi venivano attribuiti in massima misura alla Vestale, alla quale in cambio si richiedeva che conservasse intatta la verginità, simbolo del sacro, e se questa si perdeva la terribile punizione inflitta alla sacrilega doveva avvenire senza che il corpo della Vestale subisse il tatto umano, fosse realizzato anche tramite le armi. Per subire la pena di morte prevista in caso di violazione del compito sacro, spegnimento del fuoco o violazione della verginità, la Vestale veniva sepolta viva in una buca profonda insieme a un lume ed a un pezzo di pane, finché ne arrivasse la morte per consunzione e asfissia.

In un monologo di quattro quadri, intervallati da musica e scanditi da preghiere, Clara Farina

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

presta la voce a Flavia Publicia che racconta in prima persona un pezzo breve ma importante della sua vita, un viaggio da Roma verso Turris, ricca colonia romana posta sulla costa in cui l' isola di Sardinia guarda la Corsica, dove la Vestale si reca da sola per adempiere un importante compito pubblico, l'acquisto di grano, olio,vino e quanto doveva servire per i Ludi del Millennium, i grandi festeggiamenti che avevano lo scopo sociale e politico di mantenere la pace tra il popolo di Roma.

La comunità di cui è ospite affascina Flavia per un ritmo di vita più lento e meno rumoroso di quello che la Vestale ha lasciato a Roma, la terra la incanta con le sue coste sinuose, si dice che all' interno, verso la Barbaria, viva un popolo che non ubbidisce a Roma, ma soprattutto la colpisce la gentilezza degli abitanti che sarebbe dovuta alla presenza di comunità di cristiani che sono arrivati anche in Sardinia. Hanno abitudini sacrileghe, rifiutano la tradizione, amano il prossimo, dividono tra di loro i beni, perfino rifiutano il culto dell'imperatore. Una vera epidemia sociale, pensa Flavia, un pericolo che minaccia alle basi la religione dei padri e va perciò contrastata con forza per evitare l'ira degli dèi! Questi pensieri agitano e rendono inquieta Flavia, e si mescolano al turbamento provato per l'incontro con Eudromos, un marinaio giovane e bello che l'aveva assistita nello sbarco e commossa con le sue maniere gentili e il suo modo di esprimersi. Il corpo si risveglia, affiorano desideri di incontri e dolcezze, di una vita libera di amare ma la Vestale deve reprimere i sogni che in breve si trasformano in incubi terribili di trasgressione e violazione dei voti sacri. Flavia decide di ripartire anzitempo dall' isola di Sardinia, non può affrontare i dubbi che la assalgono sulla religione dei padri e sulla tenuta della sua verginità, fuggirà alle tentazioni e tornerà alla certezza ma anche alla solitudine e alla malinconia della sua esistenza da Vestale. Chiude il suo viaggio con i versi di Saffo:

Tramontata è la luna/ e le Pleiadi/ a mezzo della notte/, anche la giovinezza si dilegua,/ e io nel mio letto dormo sola (.....)

da sx Antonio Maria Masia (presidente Il Gremio dei Sardi) , Clara Farina (attrice), Lorenzo Sorgi (musicista)

Il filo rosso della violenza sulle donne segna anche le performances di Maggie S. Lorelli, artista multiforme che compone, suona, scrive e recita, come evidente già nella presentazione dei brani musicali che vengono eseguiti. Sono espliciti i riferimenti al mancato riconoscimento del valore artistico dei brani eseguiti composti da artiste che subirono in vita il silenzio sul loro lavoro dimenticato anche dopo la morte. Anche per le artiste contemporanee è difficile farsi accettare, ma per quelle passate può esserci solo un riconoscimento di memoria che sta a cuore alla Lorelli e al suo gruppo. Lavoro di memoria iniziato dalle femministe della Libreria delle donne a Milano, non unica in Europa, negli anni Settanta ad avviare una cultura storica che recuperando documenti e opere femminili, doveva superare una storia fatta unilateralmente dagli uomini. Si vide come le lettere, gli scritti di molte donne, per esempio. *Le lettere inedite di Paolina Leopardi*, venivano pubblicate solo per aggiungere luce al grande personaggio storico, suo fratello Giacomo. Esempio di altre vite riflesse di sorelle, come quella di Pascal, di Goethe per arrivare alle splendide compositrici come Clara Schumann, Mel Bonis, Fanny Mendelssohn ricordate nel concerto. La natura dell'ingiustizia di questo silenzio è molto chiara, dice la Lorelli, e si può cercare di mettere riparo con un riconoscimento culturale postumo, ma la violenza perdurante è quella di una cultura organizzata a usare la differenza dei sessi, cosi che *qualcuna esista in funzione di un altro*, che la parola dell'altro di fatto prevalga su quella dell'una e la riduca al silenzio. Il silenzio è ancora il principale protagonista del dramma, dal titolo *Il silenzio del disamore* scritto dalla stessa Maggie S. Lorelli. La storia è quella di una coppia, che si trova coinvolta in una indagine sulla pedopornografia e relativi reati di violenza sessuale mentre passano un periodo di chiusura totale a casa nella fase più dura della pandemia Covid 19. Mauro e sua moglie stanno a Roma, lui è un avvocato, lei una giornalista, hanno convissuto a lungo e da tre anni si sono sposati; sono considerati dagli amici e parenti una coppia ideale, mai scontri, mai liti, lei collabora con i centri antiviolenza ricevendo e smistando al 113 le richieste telefoniche di aiuto che donne in difficoltà, minacciate, picchiate, abusate, mobbizzate rivolgono al numero 1522, presidiato dalla protagonista ed altre counsellor come lei, lavorano ai call-center. Mauro approfitta del lockdown per immergersi totalmente nel lavoro al computer, sia per portare avanti le sue cause, sia per fare le ricerche necessarie al suo lavoro, e anche per riempire un silenzio interrotto solo da qualche sguardo che rivolge alla moglie per assicurarla della sua presenza. È interessante sentire come la donna vive questo silenzio, immaginandolo complice di una intesa muta che esisterebbe tra se stessa e il suo compagno. Immersa in una obbligata solitudine si immagina compresa e amata, mentre capirà solo dopo che dietro quel silenzio c'era disamore, mancanza di dialogo e di comunicazione sui sentimenti e sulle parti di sé importanti. Capirà tardi che è responsabile di aver affidato la sua immagine al riflesso degli occhi e dello sguardo fugace del suo compagno, di non aver dato ascolto ai segni di distanza, di indifferenza e di freddezza affettiva che caratterizzavano la sua vita con Mauro. Atteggiamenti comuni che possono portare le donne ad auto colpevolizzarsi, a sentirsi vittime e a rinunciare alla consapevolezza di se stesse che costituisce la forza principale per combattere la violenza. La tragedia raccontata è quella di Marika, una donna perseguitata dal marito, che cerca aiuto proprio nel momento in cui, vittima di un assalto feroce da parte del compagno, riesce a scampare alla morte colpendo e uccidendo il suo aguzzino. Immagini filmate nel Pc che la nostra vorrebbe trasmetterle al 113, ma viene trattenuta dal farlo da Mauro, che ritiene inutile questo attivismo giudiziario. Dopo qualche giorno, la polizia irrompe nella casa della coppia e ne sequestra i Pc e gli altri dispositivi digitali. Per fare luce sul caso Marika, la protagonista vede il marito indebitamente coinvolto in una attività che riguarda invece solo il suo ascolto telefonico di abusi e richiesta di aiuto. Ma la realtà è ben diversa, le indagini riguardano proprio Mauro, che viene incriminato e arrestato perché coinvolto in una rete di pedofili, autori, utenti e diffusori di video pornografici. Il dramma si chiude con lo sconforto e la disperazione in cui cade la nostra, che finalmente scopre le oscenità che venivano coperte dal silenzio del suo compagno ma anche dalla sua incapacità di ascolto e acquiescenza ad un quieto vivere. Un altro tipo di violenza appare tra i fatti raccontati nel *Il silenzio del Disamore*, quello indotto dall'uso compulsivo e ossessivo dei media e delle realtà virtuali. Da cosa è scaturita la tragedia che ha trasformato Mauro un professionista e marito per bene in un mostro affamato di esperienze estreme e privo di remore morali? Se lo chiede l'autrice che intravvede nella mancanza di sentimenti, nell'anaffettività e nel carattere chiuso del marito la causa della sue deviazioni. In effetti il ricorso costante alla realtà virtuale comporta il rischio di una dissociazione che pregiudica la capacità di sentire, la violenza di un omicidio, l'orrore di una morte in mare, la brutalità della guerra. L'indifferenza, il nichilismo virtuale sono rischi attualissimi che si affrontano con una cultura del limite, con un ascolto e un dialogo costante con le diversità e il confronto con i valori di cui l'altra e l'altro sono portatori. Non è facile portare avanti e coltivare i valori del dialogo, specialmente oggi che la cultura dominante rafforza spinte integraliste che tendono a escludere le diversità. Fanatismi etnici, religiosi, sessuali, si propagano e si alimentano nello spazio dei social network dove si scatenano schieramenti e partigianerie a favore o contro vittime o aggressori.

L'ascolto, la dialettica, il dialogo, il dubbio, il confronto, con le diversità, le esperienze umane concrete, le relazioni vissute in prossimità sono gli strumenti che permetteranno di utilizzare bene e stabilire i limiti necessari per un uso sano delle realtà virtuali. Salveranno per tempo Marika dalla violenza. Mauro dal commettere delitti, la protagonista dalla depressione.

Luisa Saba

Kramer contro Kramer (1979) di Robert Benton

L'instabile equilibrio tra natura e cultura

Demetrio Nunnari

New York. Insieme da otto anni, i Kramer sono perfetti. Il piccolo Billy è adorabile, Joanna (Meryl Streep) è una madre devota, e Ted (Dustin Hoffman) un creativo in carriera appena promosso. Dopo mesi di duro lavoro porta difatti in agenzia un cliente assai danaroso. A sera, verso casa, non sta nella pelle; è per lui uno dei momenti più belli, secondo solo al matrimonio e alla nascita del figlio. Varcato l'uscio è però una doccia fredda. Joanna va via. Come mamma si sente inadeguata; come donna, inesistente. E tutto all'improvviso, senza il tempo di capire. Ci sarebbero, invero, dei "perché", ma nessuno mai vi ha dato una risposta. Sono giorni difficili. La colazione coi toast alla francese è un disastro. Billy arriva a scuola all'ultimo minuto, e gioca con se stesso al pomeriggio, mentre il padre affoga tra i disegni la cocente delusione. Ma poco alla volta i due si vengono incontro. Il piccino è più ubbidiente, e Ted accanto a lui. Alle feste dei compagni, alle recite scolastiche, e – prima di dormire – ai piedi del suo letto, preso a leggergli una fiaba sempre nuova. C'è pure un incidente. Una brutta caduta ai giardinetti e il piccolo quasi perde un occhio. Ma non v'è prudenza che tenga coi giochi dei bambini. E così scorre la vita. Diciotto mesi di silenzio e Joanna riappare dal nulla. A lungo in terapia, solo adesso si vede realizzata. E, trovato un bel lavoro nella moda, rivuole indietro Billy. Ted è sconvolto. Intento a badare al suo cucciolo ha commesso parecchie intemperanze, e i "piani alti" lo hanno liquidato. Ma non molla, e in men che non si dica si procura un altro impiego. Scoppia dunque tra i Kramer una faida furibonda che li porta in tribunale. Si fanno qui a brandelli, dimentichi dell'amore che li unì e del frutto che dovrebbe unirli ancora. Ogni gesto, frase o debolezza sono lame a doppio taglio. Ed emerge prepotente il disagio di una giustizia che infligge il torto più iniquo mentre anela ad essere imparziale. Madre inetta e compagna fedifraga, che già vive un'altra storia, Joanna ne esce malconcia, ma ottiene comunque l'affido. Viene il giorno tanto atteso, e il figliolo è lacerato tra un affetto che ritrova e un distacco doloroso. Ma giunta dabbasso, nell'atrio del palazzo, d'un tratto la donna decide di non portare Billy via con sé. È giusto difatti che rimanga dove è sempre stata casa sua. È noto fra i cultori come il titolo di un'opera sia tratto fondante della stessa. E *Kramer contro Kramer* sono solo tre parole. È la formula di rito che annuncia in tribunale la contesa fra le parti. Marito e moglie, un tempo uniti, si scontrano per via dell'unico figlio di cui il titolo tace. Non esistono i bambini nelle cause di divorzio; non hanno l'età della ragione. È qui è il dramma. Nel mondo anglosassone la crescita è fatale senescenza. Ma un minore che non sia abbastanza "vecchio" per capire lo è di certo per soffrire. Perciò il film – uscito nel Natale del '79 – sbanca ai botteghini e conquista cinque Oscar: in quelle tre parole è la ferita ancora aperta di tutta una genia. I Kramer sono il volto perbene del sogno americano che presto s'infrange sotto i colpi del dissenso femminista. Dismesse le vesti avite di madre, la donna si avventura in una scalata sociale senza precedenti. Si scambiano i ruoli in seno alla famiglia e l'unione vacilla. È il triste tributo all'economia del benessere diffuso. L'individuo "esiste" solo se produce capitale per sé ed il sistema. Sarà dunque una corte a lasciare Billy alla madre, che – malgrado l'abbandono – ha il diritto di riaverlo, disponendo adesso di un reddito notevole. Non importa che Ted si sia fatto licenziare per prendersene cura nel frattempo. Ma l'uomo non demorde, e leva al giudice il suo cruccio, per quanto vano sia. Si è padri in mille modi. Dare al proprio figlio un tetto, un vitto ed ogni altra sussistenza è solo il primo passo. Esserci ad ogni istante, di gioia o di dolore, è quello successivo. Dapprima, egli scorge uno iato fra i ruoli educativi di entrambi i genitori, e crede disdicevole la smania di Joanna di ritrovarsi altrove. Ma ora molte cose gli son chiare. Soprattutto, l'insolita dolcezza che mette nel fare da papà (e da mamma) al piccolo Billy fuga ogni suo dubbio: un padre ha bisogno di un figlio come è vero anche il contrario. Sempre. Per le tematiche cruciali che vi si snodano dentro, il capolavoro di Benton esercita un certo ascendente su non pochi titoli del cinema di là da venire. Tra questi, *Mrs. Doubtfire* ('93) di Columbus, nel quale il "doppio ruolo" di cui sopra è reso da Robin Williams [1951-2014] con la divertita ambiguità del trasformismo. In ultima istanza, l'improbabile lieto fine di *Kramer contro Kramer*, unica licenza a quella cruda adesione alla realtà che ne decreta l'immenso successo. Ma il cinema, si sa, è un sogno ad occhi aperti, ed è bello talvolta decidere di cosa vagheggiare.

Demetrio Nunnari

Il romanzo picaresco e i suoi esiti nella letteratura del Novecento

Keywords - avventura, travestimento, fuga, ritrovamento dell'amata/o, uso di espedienti non propriamente ortodossi e di mezzi truffaldini

Valeria Consoli

In una lettera indirizzata alla sottoscritta nel Gennaio del 1979, la scrittrice *Fausta Cialente*, triestina di origini ma vissuta parecchi anni in Egitto, così dichiara espressamente: *'Il "Cortile a Cleopatra"*[1] *che rimane il mio prediletto oggi ancora, mi è stato suggerito non solo dall'ambiente che avevo avuto sotto gli occhi per anni e mi aveva di certo affascinata, ma anche dal casuale incontro con uno scrittore che l'Italia deve avere completamente ignorato o quasi: il balcanico Panait Istrati (non so se rumeno o greco – turco) che scriveva però in un ottimo francese ed aveva nel M.O.*[2] *un certo successo. (...) Quel mondo balcanico che Istrati aveva messo in scena mi spinse a fare altrettanto con il 'mio' mondo levantino povero'.*

Chi era *Panait Istrati*? *'Un Omero venditore di noccioline'*,[3] come lo ha sapientemente definito il critico francese *Romain Rolland*, che è anche il suo scopritore: nato nel 1884 a Braila, in Romania, figlio di un contrabbandiere greco e di una lavandaia romena, era cresciuto per l'appunto in uno dei quartieri più malfamati di Braila, già allora importante città portuale sul Mar Nero. La Romania, come allora buona parte dell'Europa Orientale compresa fra i Carpazi ed i Balcani, era allora una provincia di quell' immenso Impero Ottomano, che con tutta la sua variegata e multiforme umanità si estendeva su un territorio, che spaziando al di là del Bosforo, si spingeva da un lato fino al Caucaso e dall'altro fino a tutto il vicino Oriente, dalla Siria al Libano e fino all'Egitto: un immenso territorio sparso dunque su due continenti, dove si parlavano svariate lingue, dal *turco* al *greco*, dall'*arabo* all'*armeno* e dove coesistevano l'una a fianco dell'altra religioni come la cristiano - ortodossa, l'ebraica e l'islamica .

Myriam de Carnac

Di quest'autrice francese[4], nata con ogni probabilità nel 1890 ed attiva negli anni dal 1926 al 1932,[5] non si conosce molto: si sa per certo che ha vissuto per lungo tempo a Istanbul (allora Costantinopoli) come moglie di un diplomatico ma più verosimilmente in qualità di insegnante di Francese presso il Liceo La Salle – o come *madamoiselle* presso una ricca famiglia del luogo - di cui nel suo libro *'La piccola pantofola d'argento'* descrive con molta accuratezza usanze, geografia e storia.

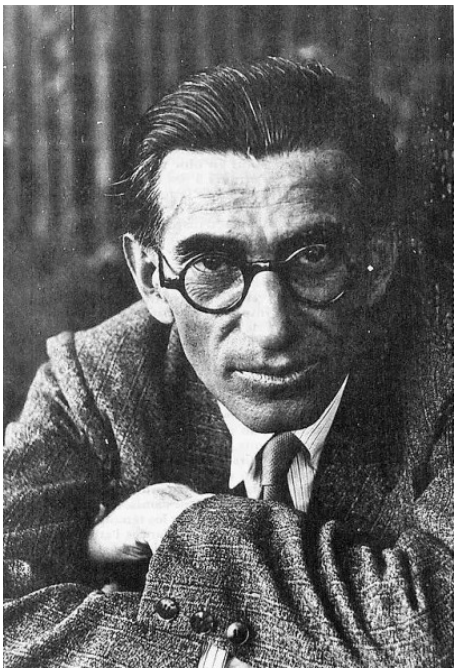
Romanzo per ragazzi, pubblicato in Italia nel '33 dall'Editore Salani di Firenze, è imperniato sulle vicissitudini di *Tamara*, piccola georgiana, rapita da una banda di mercanti di schiave, destinate in massima parte agli harem della Turchìa ai tempi dell'Impero Ottomano: cinque anni dopo si ritrova a Istanbul come dama di compagnìa della figlia di un bey con il nome di *Nadgiè*, quindi –vedendosi costretta a lasciare Istanbul in seguito a un inganno - viene ritrovata anni dopo dal giovane *Mitia*, ingiustamente accusato della sua sparizione, in un circo europeo di stanza a Damasco, nel quale si esibiva truccata da negra e con il nome di *Kibiscia*.

I luoghi, in cui la vicenda è ambientata – il Caucaso, Istanbul e Damasco – l'intreccio, basato sulla *peripezìa*, che rimanda peraltro al 'romanzo d'amore e d'avventura' sorto in quei luoghi già nell'antichità – si pensi per tutti a *l'Asino d'oro* di Apuleio – seguita dal lieto fine del caso grazie ad un espediente risolutivo (la cosiddetta *agnizione*) consistente in genere nel ritrovamento di un oggetto – nella fattispecie la piccola pantofola d'argento appartenente alla piccola georgiana – ne fanno a pieno titolo uno dei romanzi del filone balcanico picaresco assimilabile a quel *Kyra Kyralina* di *Panait Istrati*, che a buon diritto ne può essere considerato l'esempio più classico e le cui tracce non è difficile scorgere nella letteratura neoellenica di tutto il Novecento, a partire da quel capolavoro indiscusso – ma non molto conosciuto in Italia – che *è Zorba il Greco* [6]di Nikos Kazantzakis, quest'ultimo sorta di 'nume tutelarè di Panait Istrati, che a lui si era legato di una profonda amicizia, specie durante il prolungato soggiorno in Unione Sovietica dei due, e di cui l'autore greco – romeno di lingua francese si sente debitore in merito al suo rapporto col mondo levantino mediterraneo in generale e con la *grecità* in particolare.

E' proprio partendo da questi tre romanzi - tipo del filone balcanico picaresco – *La piccola pantofola d'argento* di Miriam de Carnac, *Kyra Kyralina* di Panait Istrati e - pur discostandosene per certi suoi aspetti peculiari - *Zorba il Greco* del cretese Nikos Kazantzakis – ci si pone il quesito fino a che punto questi autori abbiano tra loro interagito fino ad esercitare, in maniera più o meno indiretta, un influsso notevole su Fausta Cialente ed i suoi romanzi di ambientazione levantina da lei scritti durante il suo lunghissimo soggiorno ad Alessandria d'Egitto (circa venticinque anni).

Potrebbe verosimilmente avere letto anche gli altri due autori: Kazantzakis in primo luogo, data la frequentazione di quest'ultimo con Panait Istrati, indi essendo in Alessandria la comunità greca molto numerosa a quel tempo: del resto la stessa scrittrice non fa mistero, neanche nei suoi libri, [7] di avere fatto personalmente la conoscenza del famoso poeta neoellenico vissuto nella città del Delta - Costantino Kavafis, quel *'Costas, il grande poeta che aveva molto amato i giovinetti'*[8] .

Non ci sono viceversa delle prove dirette riguardo alla lettura, da parte della Cialente, del libro della De Carnac: tuttavia, essendo a quell'epoca la letteratura francese – a differenza di quella italiana – molto popolare non solo in Egitto ma in tutto il Medio Oriente, è pur sempre verosimile che in un modo o nell'altro le sia pervenuto il nome di quest'autrice e del suo libro o che piuttosto la De Carnac stessa avesse letto le opere di Panait Istrati e in particolare *Kyra Kyralina*. Colpiscono in effetti, nei due testi, indubbie analogìe, che non possono essere giustificate solamente da quel gusto per le *turcherìe*, che per tutta la fine dell'Ottocento e per buona parte degli inizi Novecento aveva spaziato per l'Europa dalla Francia agli Urali e che, specie nelle arti visive, aveva dato esiti indiscussi, anche se talora di dubbio gusto, in certe raffigurazioni come le *Odalische al bagno* di Ingrès, per citare solo uno degli esempi più noti, quando non lascive riproduzioni della vita negli harem, nei quali il canto, il suono dei vari strumenti, ma soprattutto la danza, acquisivano un aspetto funzionale e non soltanto estetico- ornamentale.


Panait Istrati (1884 – 1935)

'Il ritmo s'accentua improvvisamente, il tempo s'accelera.

segue a pag. successiva

1 - *Fausta Cialente, Cortile a Cleopatra, Milano, Dalai Editore, 2004*

2 - *Medio Oriente.*

3 - *v. Goffredo Fofi, Prefazione a Kyra Kyralina, Milano, 1975.*

4 - *De Carnac può essere verosimilmente uno pseudonimo, derivato da Carnac, il noto sito archeologico della Bretagna, da cui era originaria.*

5 - *Collaborò alla Semaine de Suzette (serie di 'feuilleton' non pubblicati in volume fra cui, nel '29, il romanzo Musette) e racconti. Non risulta avesse scritto per altri editori o per altre riviste.*

6 - *Famoso il film, diretto da Michael Cacoyannis nel 1964, interpretato da Antony Quinn e da Irene Papas e che ha reso famoso il compositore greco Mikis Theodorakis per avere lanciato 'La danza di Zorba' al ritmo del sirtaki.*

7 *V. Fausta Cialente, Ballata levantina, Baldini Castoldi, Milano, 2001*

8 *-v. op.cit.*

segue da pag. precedente

Tamara precipita i passi, batte i talloni, s'anima: allora la sua tinta bruna, indorata dal sole, si colorisce, gli occhi le brillano, il sorriso grazioso risuona fra il tintinnare dei braccialetti d'argento, le fossette delle guance ridono come le labbra semiaperte, mentre le lunghe trecce nere, annodate da nastri scarlatti, pare che saltino di gioia baciando le sue spallè[9]

A cui fa riscontro in 'Kyra Kyralina':

'Ella si adornava da mattina a sera e mia madre faceva altrettanto, poiché era bella come la figlia. Tutte e due davanti al proprio specchio, esse si ritoccavano ciglia e sopracciglia con un bastoncino di legno di basilico dalla punta carbonizzata e si coloravano di rosso le labbra, le guance e le unghie, prendendo il necessario da una scatola d'ebano. E quando la lunga operazione era terminata, si abbracciavano, si dicevano parole tenere, e si mettevano a vestire ed adornare me. Poi, tutti e tre, prendendoci per mano, danzavamo alla moda turca o greca e ci abbracciavamo. Così formavamo una famiglia a parte.'[10]

E similmente in *Zorba il Greco*

'La danza pasquale sotto i pioppi era giunta al massimo dell'animazione. La dirigeva un bel giovanotto alto e bruno, sui vent'anni, dalle gote coperte di una nera peluria [11]*che ancora non conosceva rasoio. La camicia aperta sul petto rivelava una macchia scura di peli ricciuti. Con la testa arrovesciata indietro e i piedi che battevano il suolo leggeri al par di ali, egli lanciava ogni tanto alle ragazze un lungo sguardo e in quei momenti, nel volto abbronzato dal sole, il bianco degli occhi aveva una lucentezza ferma, quasi conturbante.'*

La vicenda, che assume un andamento pressocchè *a scatole cinesi*, per la frequente presenza del 'racconto nel racconto' – tecnica tipica delle *Mille e una notte*, peraltro dominate dal *leit – motiv* della ricerca incessante da parte di *Nur - ed - Din* della bella schiava *Zumurrud*, ceduta da un uomo con gli occhi chiari ad un mercante di schiavi e che lui ritrova, travestita da uomo, nella reggia del re Sair – trova in maniera analoga il suo tema portante nella ricerca, da parte di *Dragomir* (il nome vero di *Stavros*, che in passato si era fatto chiamare anche *Signor Isvoranu*:[12]!) alla volta della madre, donna bellissima e molto sensuale, che aveva perso un occhio per essere stata selvaggiamente picchiata dal marito; quindi dell'amatissima sorella *Kyra* – la sua *Kyralina*[13]- che dopo essere stata rapita da un anziano *bey* è condannata a vivere in un *harem*: per farla uscire dal quale *Dragomir* rischia quasi la morte in seguito alla permanenza nelle terribili carceri *turche* [14], cui riesce a sfuggire grazie all'interessamento di Barba Yani, uno stravagante greco - in cui si cela forse la figura di Nikos Kazantakis (?) - che nell'ultima parte del libro diviene il suo fedele consigliere[15] compagno di viaggio da Istambul a Beirut finchè, alla sua morte, *Dragomir* – ormai ridivenuto *Stavro*, anzi *Stavràki* – ritorna a Bràila, in Romania, dove lo ritroviamo in compagnìa dell'amico *Adrian*, lo stesso con cui scambia le prime battute all'inizio del romanzo – *Adrian Zograffi* è in realtà il nome dell'*alter ego* dello stesso Istrati, anche se – come sostiene lui – *'questa è, e voi la conoscete, la storia di Stavro l'ambulante'*.

Tornando a *Cortile a Cleopatra*, non possono passare inosservate – accanto ad alcune simmetrìe peraltro già evidenziate dai critici – certe analogìe: il personaggio del protagonista *Marco* ricalca per molti aspetti quello del *picaro*[16], sia pure intriso da una certa malinconìa, per le sue caratteristiche peculiari: la vita errabonda (arriva dall'Italia, non si sa con precisione da dove), quel tanto di esotismo, che gli deriva dalla sua discendenza greca per parte della madre Crissanti, la scarsa voglia di lavorare e – *last but not least* – il fatto che lascerà anche lui, come traccia tangibile del suo passaggio, quasi un pegno del suo amore - non amore per la dolce *Kikì* (la donna che tanto gli somiglia, nel suo segreto!) la fedele scimmietta Beatrice, che è un po' la *mascotte* di tutto il libro.

Il cortile, in cui campeggia il fico all'ombra del quale il ragazzo sembra dirigere i destini di tutti, ma soprattutto delle donne presenti, assurge in questo modo a vero e proprio palcoscenico di un teatro – l'autrice stessa ha più volte sottolineato a questo riguardo il taglio teatrale, che dovrebbe caratterizzare un romanzo - in cui avrà luogo la soluzione finale del dramma, che procede mediante una scansione da vera e propria tragedia greca[17], iniziando con il sangue del capro sacrificale di Pasqua - l'antico *tràgos*, non a caso – e termina con il sangue, che scorre dalle vene tagliate di Eva...

'O triste sole, o duro sole.

Dentro la striscia d'ombra che fa il muricciolo a levante, sulla pietra corrosa dall'acqua delle lavandaie Eva ha abbandonato i larghi fianchi che non le saranno più di faticoso peso: e sembra dire con le ciglia morte alle guance azzurre, alla gola squarciata

"Tacerò, adesso, oh si."

E come non farsi venire in mente, anche in questo caso, un'altra Pasqua dell'Oriente mediterraneo, intrisa del misticismo della liturgìa ortodossa e del profumo dei mandorli in fiore, all'ombra dei quali verrà consumato un altro sacrificio – l'uccisione di Marina, la giovane e avvenente vedova, amata e odiata da tutti i maschi del paese e vittima di un'atroce vendetta - che caratterizza le ultime pagine del romanzo di Kazantzakis nello scenario immutabile dell'isola di Creta?

L'atmosfera magica - e come presaga di un sortilegio – che sembra avere stregato Marco, già non appena messo piede sul suolo dell'E-

"Zorba il greco" (1964), di Michael Cacoyannis e basato sull'omonimo romanzo di Nikos Kazantzakis

gitto e che incombe su tutti i personaggi del libro ed in modo particolare su *Eva, Kikì e Dinah*, sembra assumere la forma dell'indovina, che dopo avere predetto il futuro, inizia a muovere i passi di una danza orientale, che ha in sé un che di enigmatico:

'L'indovina ha fatto bere al paziente la tazza di caffè e scrutato nel fondo della tazza capovolta; (...) ha gettato in aria i suoi dadi, tracciato nella sabbia cerchi e linee che parlano al sole o alle stelle, danzato battendo i piedi nudi tinti di henna e cantato con una voce gutturale e malinconica, scuotendo al suono dei cembali i seni che le pendono fino alla cintura.'[18]

Ma, a questo punto - vien fatto di pensare - quale sarà il destino di Marco? Abbandonerà anche l'Egitto, continuando in questo modo la sua vita errabonda? L'autrice sembra non volercelo dire espressamente e del resto, come ha già ribadito, quando la rappresentazione finisce, la vita dei suoi protagonisti non ci interessa più. Per dirla con Shakespeare.. . "il resto è silenzio".

Valeria Consoli

---

9 - *M. de Carnac, La piccola pantofola d'argento, Salani, Firenze, '33,p.7.*

10 - *Panait Istrati, Kira Kiralina, Feltrinelli, Milano, '78, p.47.*

11 - *N. Kazantzakis, Zorba il Greco, Martello Ed., Milano, '68, p.295.*

12 -*Nome con cui era andato in sposo alla sventurata Tincutza, morta suicida dopo aver appreso delle tendenze depravate di lui. (v.op.cit., pp.34/44).*

13 - *Probabile storpiatura del greco Kyrìa, signora.*

14 - *Un episodio avvenuto in tempi molto più recenti è, a questo proposito, quello narrato dallo statunitense William Heyes nel libro Midnight Express scritto insieme a William Hoffer, da cui nel 1977 è stato tratto il film Fuga dimezzanotte, diretto da Alan Parker..*

15 - *Kyra Kyralina, p.133.*

16 - *Il romanzo picaresco - con ogni probabilità introdotto sotto l'influsso della dominazione araba nella penisola iberica (Lazarillo de Tormes di Anonimo) e, per il tramite della dominazione spagnola, nel Sud dell'Italia - Lo cunto de li Cunti del napoletano Giovanbattista Basile e Le avventure di Giufà del siciliano Giuseppe Pitrè. Più che una produzione vera e propria, in Italia si afferma una 'tipizzazione' del picaro, per l'appunto un individuo per lo più giovane, di sesso maschile, proveniente da una classe sociale disagiata e quindi condannato ad una certa marginalità ma che, proprio per questo, cerca di farsi strada con dei mezzi truffaldini al limite della legalità, quando non facendosi beffe della medesima! Alle vicende raccontate in 'Lazarillo de Tormes' è ispirato il film 'I Picari' girato nel 1987 da Mario Monicelli.*

17 - *La Cialente avevaconosciuto le antiche rappresentazioni tragiche del teatro greco, a quel tempo spesso portate ad Alessandria dal Teatro Nazionale di Atene, come lei stessa riferisce nel romanzo autobiografico Le quattro ragazze Wieselberger (v.pp.211/212)*

18 - *F. Cialente, Cortile a Cleopatra, p.94.*

Diari Radio di Cineclub

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 28 marzo 2022 al 22 aprile 2022

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XLIII Puntata - L'ultimo ebreo di Vinnitsa. L'olocausto in Ucraina. Conduce Giorgio Ajò. |22.04.2022|12:25 | https://bit.ly/3vGh8zT

Daniela Murru legge Gramsci (XCIX) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci Antonio Gramsci a sua cognata a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 24 marzo 1930. |22.04.2022|03:49 | https://bit.ly/3v4lth7

I dimenticati #32 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Trentaduesima puntata: Märta Torén. Conduce Virgilio Zanolla. |21.04.2022|09:09 | https://bit.ly/3OvNANG

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXII) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "Il grande sonno" di Howard Hawks, 1946. |21.04.2022|07:38 | https://bit.ly/3L6UqXS

La terra è di chi...la "gira" | Diciannovesima Puntata - Conversazioni su cinema e dintorni. "La Santa Protesta" di Rino Della Corte. Rino Della Corte ospite di Gerardo Ferrara. |21.04.2022|30:20 | https://bit.ly/3MjOsTL

Nobel per la letteratura | Ottantaquattresima Puntata - Sigrid Undset, premiata nel 1928. Una brano tratto da "Kristin, figlia di Lavrans", pubblicato in Italia da Rizzoli nel 2010. Conduce Maria Rosaria Perilli. |20.04.2022|06:28 | https://bit.ly/3xzMDOy

Poesia del '900 (LXXXVII) | Pierfranco Bruni legge "Padri e figli" di Pietro Ingrao, da "L'altra febbre del fare", Mondadori 1994. |19.04.2022|01:33 | https://bit.ly/3jPTgnJ

Le conseguenze della passione musicale | Seconda Puntata - "Stella di Barì". Composizione scritta ed eseguita con chitarra classica da Tonino Macis. |19.04.2022|03:29 | https://bit.ly/3rzTKCW

La poesia al femminile | Ventottesima Puntata - Le grandi poetesse della storia. Enheduanna. Conduce Maria Giovanna Pasini. |18.04.2022|06:25 | https://bit.ly/3jJv6vf

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XLII Puntata - I fratelli Scholl ed il gruppo della Rosa Bianca. Conduce Giorgio Ajò. |15.04.2022|11:33 | https://bit.ly/36lckHq

Daniela Murru legge Gramsci (XCVIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 10 marzo 1930 |15.04.2022|08:34 | https://bit.ly/3JLfof9

I dimenticati #31 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Trentunesima puntata: Bobby Driscoll. Conduce Virgilio Zanolla. |14.04.2022|08:52 | https://bit.ly/38Gotr4

La terra è di chi...la "gira" | Diciottesima Puntata - Conversazioni su cinema e dintorni. "In Prima Luce" di Carlo Mazzotta. Ospite di Gerardo Ferrara, Michele Lobaccaro, storico musicista e compositore dei Radiodervish e tra gli artefici del progetto Al Darawish. |14.04.2022|31:23 | https://bit.ly/3xsgzfj

Invito alla lettura | Ventiduesima Puntata - Il Compagno, un romanzo in XXII capitoli di Cesare Pavese (1947). XXII capitolo, legge Sebastiana Gangemi. |13.04.2022|09:00 | https://bit.ly/3ro21tz

Nobel per la letteratura | Ottantatreesima Puntata - Jaroslav Seifert, premiato nel 1984. Da "La colata delle campane" in "Vestita di luce", pubblicato da Einaudi nel 1986, la poesia "Ho veduto una sola volta". Conduce Maria Rosaria Perilli. |13.04.2022|05:29 | https://bit.ly/3vedAo5

La poesia al femminile | Ventisettesima Puntata - Le grandi poetesse della storia. Compiuta Donzella. Conduce Maria Giovanna Pasini. 11.04.2022|05:01 | https://bit.ly/3uC4CSJ

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XLI Puntata - Dietrich Bonhoeffer, teologo luterano tedesco, protagonista della resistenza al Nazismo. Conduce Giorgio Ajò. |08.04.2022|19:00 | https://bit.ly/3jl7fl7

I dimenticati #30 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Trentesima puntata: Peg Entwistle. Conduce Virgilio Zanolla. |07.04.2022|09:02 | https://bit.ly/3jm7Qmx

La terra è di chi...la "gira" | Diciassettesima Puntata - Conversazioni su cinema e dintorni. L'attivista e cineasta curdo "perseguitato" Veysi Altay in Italia. Ce ne parla il coordinatore del Festival del Cinema dei Diritti Umani di Napoli, Maurizio Del Bufalo. Conduce Gerardo Ferrara. |07.04.2022|35:00 | https://bit.ly/3jdkF2F

Invito alla lettura | Ventunesima Puntata - Il Compagno, un romanzo in XXII capitoli di Cesare Pavese (1947). XXI capitolo, legge Sebastiana Gangemi. |06.04.2022|09:00 | https://bit.ly/3DLZYUY

Schegge di cinema russo e sovietico | Settima Puntata - "Così vive un uomo" di Vassili Sciukscin. Conduce Antonio Vladimir Marino. |06.04.2022|09:00 | https://bit.ly/3LF8ZBU

Nobel per la letteratura | Ottantaduesima Puntata - Henri Bergson, premiato nel 1927. L'incipit de "L'evoluzione creatrice". Conduce Maria Rosaria Perilli. |06.04.2022|05:53 | https://bit.ly/3NPtNIW

Poesia del '900 (LXXXVI) | Pierfranco Bruni legge "Ho ascoltato" di Giorgos Seferis, da "Poesie", 1961. |05.04.2022|01:25 | https://bit.ly/3jcP-qoc

Pasolini 100 | Quinta Puntata - Giorgia Bruni legge una lettera che Pasolini scrisse a Luciano Serra il 30 marzo del 1943. |04.04.2022|03:40 | https://bit.ly/3LDmOAS

La poesia al femminile | Ventiseiesima Puntata - Le grandi poetesse della storia. Juana de Ibarbourou. Conduce Maria Giovanna Pasini. |04.04.2022|03:42 | https://bit.ly/3jjrgZD

Le persecuzioni razziali e la Shoah | XL Puntata - Ante Pavelić, capo del Movimento croato degli Ustascia, Conduce Giorgio Ajò. |01.04.2022|11:52 | https://bit.ly/376dKWm

Daniela Murru legge Gramsci (XCVII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a suo fratello Carlo dalla casa penale speciale di Turi: 24 febbraio 1930. |01.04.2022|04:25 | https://bit.ly/3tYWxXU

I dimenticati #29 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Ventinovesima puntata: Gig Young. Conduce Virgilio Zanolla. |31.03.2022| 08:10 | https://bit.ly/3uHZ08a

La terra è di chi...la "gira" | Sedicesima Puntata - Conversazioni su cinema e dintorni. "Sarura. The future is an unknown place" di Nicola Zambelli. Nicola Zambelli,ai nostri microfoni,ci(si) racconta. "...sradicarmi? la terra mi tiene e la tempesta, se viene, mi trova pronto." Rocco Scotellaro. |31.03.2022| 41:00 | https://bit.ly/3JXx727

Invito alla lettura | Ventesima Puntata - Il Compagno, un romanzo in XXII capitoli di Cesare Pavese (1947). XX capitolo, legge Sebastiana Gangemi. |30.03.2022| 15:52 | https://bit.ly/3JX70bC

Nobel per la letteratura | Ottantunesima Puntata - Claude Simon, premiato nel 1985. Un brano tratto da "Histoire (La storia)", pubblicato in Italia da Einaudi nel 1971. Conduce Maria Rosaria Perilli. |30.03.2022| 05:36 | https://bit.ly/36xe40t

Polanski racconta Polanski | Settima Puntata - L'ambiguità di "Rosemary's Baby". Conduce Roberto Chiesi. |29.03.2022| 05:36 | https://bit.ly/3DnRogC

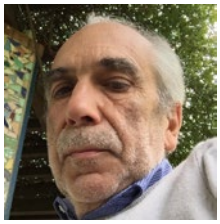
La poesia al femminile | Venticinquesima Puntata - Le grandi poetesse della storia. Sylvia Plath. Conduce Maria Giovanna Pasini. |28.03.2022| 04:39 | https://bit.ly/3qFodf2

A cura di Nicola De Carlo

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito


Nicola De Carlo

I dimenticati #30 | Peg Entwistle
Thirteen Women, regia di George Archainbaud (1932) [clip] | https://youtu.be/2j3MSJvmDBg
Thirteen Women, regia di George Archainbaud (1932) [clip] | https://youtu.be/via6jhoanDA
I dimenticati #31 | Bobby Driscoll
Quando sarò grande (When I Grow Up) è un film statunitense del 1951 diretto da Michael Kanin. È un film drammatico con protagonisti Bobby Driscoll, Robert Preston e Martha Scott. | https://youtu.be/Af34n3LjYy4
Tempo felice (The Happy Time) è un film del 1952 diretto da Richard Fleischer. | https://youtu.be/1F5Uetfyw48
I dimenticati #32 | Märta Torén
Casbah è un film statunitense del 1948 diretto da John Berry. Si tratta del remake di un altro film statunitense, ovvero Un'americana nella Casbah (Algiers) del 1938, a sua volta basato sul film francese del 1937 Il bandito della Casbah (Pépé le Moko), tratto da un romanzo di Ashelbé (pseudonimo di Henri La Barthe). | https://youtu.be/CaMvSDb4zLo
Illusione (The Man Who Watched the Trains Go By), regia di Harold French (1952) [clip] | https://youtu.be/WiRsSNjRHRo
Puccini è un film del 1953 di Carmine Gallone. Il soggetto e la sceneggiatura sono firmati dallo stesso Gallone oltre che da Leonardo Benvenuti, Glauco Pellegrini e Aldo Bizzarri. [clip] | https://youtu.be/KLYINQEtIjE
Casa Ricordi è un film del 1954 diretto da Carmine Gallone. | https://youtu.be/wkNiTatuAkQ
La vena d'oro è un film del 1955, diretto dal regista Mauro Bolognini. [clip] | https://youtu.be/rBNJ34p-dks
L'ultima notte d'amore (La puerta abierta), regia di César Ardavín (1957) [clip] | https://youtu.be/E23O1HPd4_8
I dimenticati #33 | Ferdinand Marian
Avventura di lusso (Ein Zug fährt ab) è un film del 1942 diretto da Johannes Meyer. | https://youtu.be/pFIv2_X2O5Q
I dimenticati #25 | Pablito Calvo
Marcellino pane e vino (Marcelino pan y vino) è un film spagnolo del 1955 diretto da Ladislao Vajda, presentato in concorso all'8° Festival di Cannes, il cui protagonista, Pablito Calvo, all'epoca aveva solo sei anni. | https://youtu.be/clN6POVoKMs
Mio zio Giacinto, conosciuto anche come Pepote, è un film drammatico del 1956 diretto da Ladislao Vajda. | https://youtu.be/CXoqEtv7NyM
Totò e Marcellino è un film del 1958 diretto da Antonio Musu. Il titolo è un riferimento al protagonista del film Marcellino pane e vino, grande successo uscito qualche anno prima (1955). | https://youtu.be/ANxEjR5hGwE
I dimenticati #26 | Françoise Dorléac
Les Petites Demoiselles, regia di Michel Deville (1964) - film TV | https://youtu.be/gPFSBcWauMc
Cul-de-sac è un film del 1966 diretto da Roman Polański, vincitore dell'Orso d'Oro al Festival di Berlino. | https://youtu.be/EB4_oCKCROw
I dimenticati #27 | Carlo Romano
L'argine è un film del 1938 diretto da Corrado D'Errico. | https://youtu.be/woPQuJ7dhzA
Sotto la croce del sud è un film del 1938 diretto da Guido Brignone. Il film venne presentato alla Mostra di Venezia del 1938, vincendo una medaglia per i valori tecnici della pellicola. | https://youtu.be/WKm-ruIjwI8
Cavalleria rusticana è un film del 1939 diretto dal regista Amleto Palermi, tratto dall'omonima novella (1884) di Giovanni Verga e dalle Novelle rusticane (1883). | https://youtu.be/QrofNaPH3nk
Un marito per il mese d'aprile è un film del 1941 diretto da Giorgio Simonelli. | https://youtu.be/iXI3duD2ubU
Frà Diavolo è un film del 1942 diretto da Luigi Zampa. | https://youtu.be/3fohYBf3IUA
Giarabub è un film di guerra del 1942 diretto da Goffredo Alessandrini. | https://youtu.be/_OiqVz1wHgM
La bisbetica domata è un film del 1942 diretto da Ferdinando Maria Poggioli. | https://youtu.be/xITwdQMm3_I
Il treno crociato è un film del 1943 diretto da Carlo Campogalliani. Si tratta di un film rientrante nel filone del cinema di propaganda. | https://youtu.be/W93nw37GewU
La vita ricomincia è un film drammatico del 1945 diretto da Mario Mattoli con interpreti principali Fosco Giachetti ed Alida Valli. | https://youtu.be/8hGMduw1aOo
Campane a martello è un film del 1949 diretto da Luigi Zampa. | https://youtu.be/mOOUkLD9jro
Domani è troppo tardi è un film del 1950, diretto dal regista Léonide Moguy. | https://youtu.be/x1ryhm_PGvI
Prima comunione è un film del 1950 diretto da Alessandro Blasetti e interpretato da Aldo Fabrizi. | https://youtu.be/4ft2kb-rE3E
Luci del varietà è un film del 1950 diretto da Alberto Lattuada e Federico Fellini. I due registi ne furono anche, attraverso una cooperativa da essi fondata, i produttori, ma diverse difficoltà organizzative e censorie causarono l'insuccesso commerciale dell'iniziativa. È la pellicola che segna la fine della collaborazione, sino ad allora molto intensa, tra i due cineasti. | https://youtu.be/bWYvTyNXOr8
Totò terzo uomo è un film del 1951, diretto da Mario Mattoli. | https://youtu.be/QSClu3E9UmU
Arrivano i nostri è un film comico del 1951

diretto da Mario Mattoli con Walter Chiari, Carlo Croccolo, Giuseppe Porelli, Riccardo Billi e Mario Riva. | https://youtu.be/ge8O28rCUOQ
Bellezze a Capri è un film del 1951 diretto da Adelchi Bianchi. | https://youtu.be/iPlCeaSeLRE
Gli innocenti pagano è un film del 1952 diretto da Luigi Capuano. | https://youtu.be/6_4luG37Slk
Città canora è un film del 1952 diretto da Mario Costa. | https://youtu.be/Q7vSio6_JyM
Cinque poveri in automobile è un film comico del 1952 diretto da Mario Mattoli con Aldo Fabrizi, Eduardo De Filippo, Titina De Filippo, Raimondo Vianello e Walter Chiari. | https://youtu.be/AobUkRrVJy4
Siamo ricchi e poveri è un film italiano del 1954 diretto da Siro Marcellini e Roberto Amoroso. | https://youtu.be/DcC9neLJaYI
Fermi tutti... arrivo io! è un film del 1953 diretto da Sergio Grieco. | https://youtu.be/cH1HFEUgctI
La spiaggia è un film del 1954, diretto da Alberto Lattuada ed interpretato da Martine Carol, Raf Vallone, Valeria Moriconi e Mario Carotenuto. | https://youtu.be/nom8ofs-SF8
Il cardinale Lambertini è un film del 1954 diretto da Giorgio Pàstina, ispirato all'omonima opera teatrale di Alfredo Testoni del 1905. Il film, ambientato nel 1739, tratteggia la figura del cardinale di Bologna Prospero Lambertini, che nel 1740 verrà eletto papa con il nome di Benedetto XIV. | https://youtu.be/caPTy8IFwUY
Accadde al penitenziario è un film del 1955 diretto da Giorgio Bianchi, con Walter Chiari, Peppino de Filippo, Aldo Fabrizi e Alberto Sordi. | https://youtu.be/NgxbPqNeMTo
L'amico del giaguaro è un film di genere commedia del 1958, diretto da Giuseppe Bennati. | https://youtu.be/tWzQJSZRPEs
I due toreri è un film del 1965 diretto da Giorgio Simonelli. | https://youtu.be/rvH9cVVU_Ak
Indovina chi viene a merenda? è un film italiano del 1969 diretto da Marcello Ciorciolini. | https://youtu.be/snGj_VkxMzk
Il venditore di palloncini è un film italiano del 1974 diretto da Mario Gariazzo. | https://youtu.be/tiyoZkzloC8

A cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LX)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

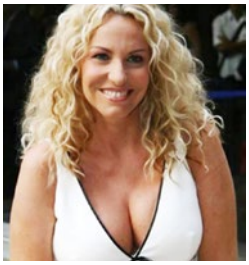
Sandra Milo

Mauro Corona

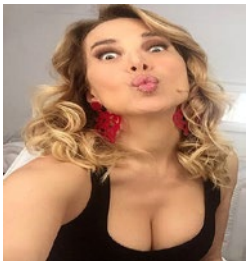
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

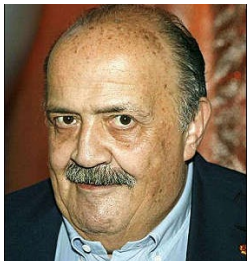
Flavio Insinna

Bruno Vespa

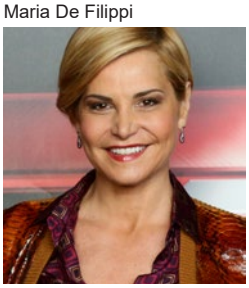
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

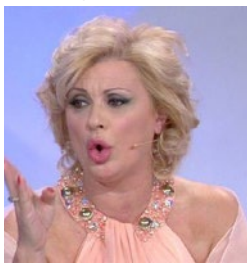
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

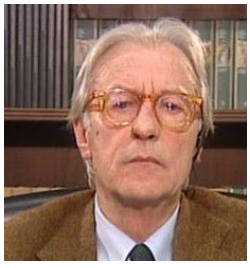
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

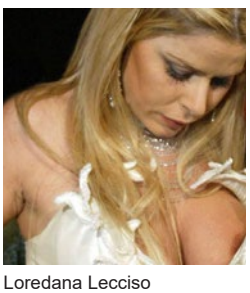
Federica Panicucci

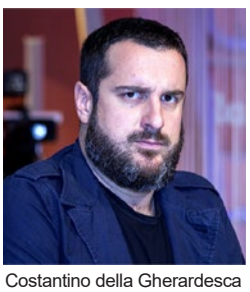
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

La spiaggia (1954) di Alberto Lattuada

- "Chissà se le stelle sono abitate..."
- "Mah ... sì ma non prendiamoci anche di queste preoccupazioni eh"

Clelia Matania (sig.ra Albertocchi) e Mario Carotenuto (Carlo Albertocchi)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social
Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali
(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.moviementu.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.centofiori.de
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.gravinacittaaperta.it
www.aamod.it/link/
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumdonorione.com
www.laboratorio28.it
www.cinergiamatera.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.alexian.it
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.associazionebandapart.it/
www.laspeziashortmovie.wordpress.com
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinalmese35.com
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.cosedaintolleranti.it
www.russiaprivet.org/ita
www.lombardiaspettacolo.com
www.laspeziafilmfestival.it
www.tottusinpari.it
www.globalproject.info/it/resources
www.anelloverde.it
www.premiocentottanta.wixsite.com/contest
www.scuoladicinemaindipendente.com
il marxismo libertario
www.armandobandini.it
www.radiobrada.com
www.officinastudiotempi.com
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.yesartitaly.it
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.raccontardicinema.it
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
http://gamificationlab.uniroma1.it
www.artnove.org/wp
cinemaeutopia
www.riff.it
www.tiranafilmfest.com
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org
www.iodmagazine.it/partnership-2
www.festivalfike.com/apoios-e-parceiros
www.sentierofilm.com